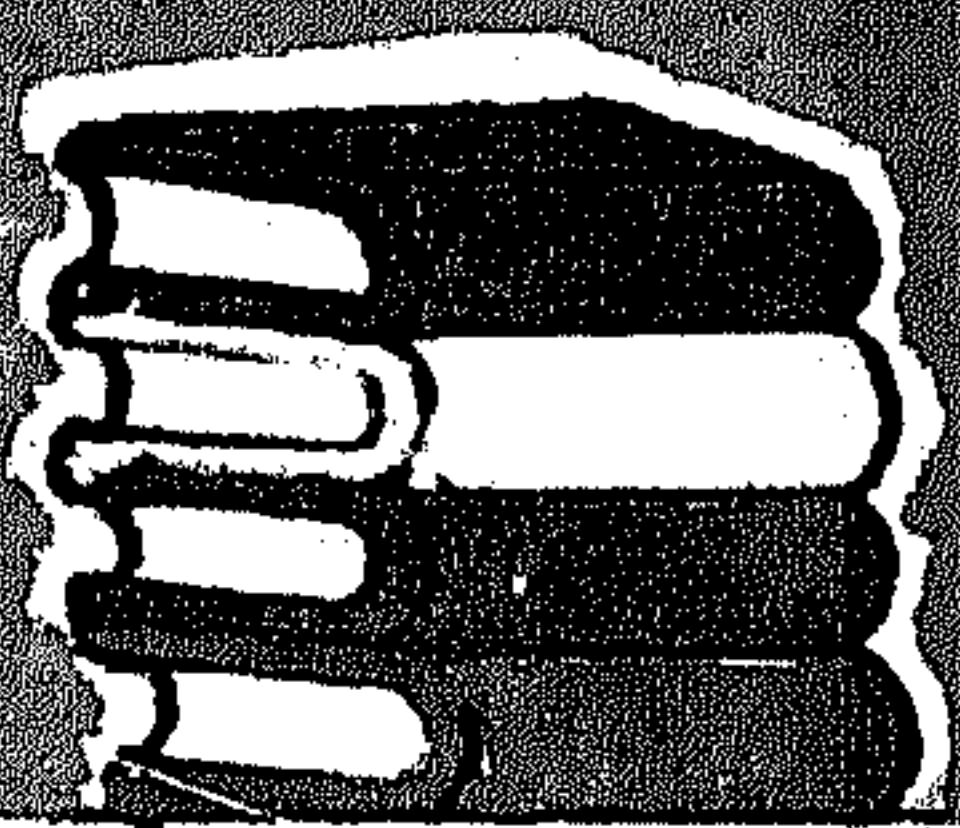


دراسات  
في  
الادب العربي

عزیز السید جاسم



A library label from the Bibliotheca Alexandrina. It features a barcode with the number 0098213 below it, and the text 'Bibliotheca Alexandrina' to the right of the barcode. There is a small logo above the text.



# ذكريات نقلا من في الأدب الحديث

عزير السيد جاسم



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٥



## لماذا الشعر ؟

فى عصر الآلة والاستحداثات التكنولوجية والعلمية أخذ النظام بفضو كل شىء ، يفضو أعمالنا فى السوق ، وفى المعمل ، وفى المدرسة ، وفى البيت ، وفى كل شىء . وتجاوز ذلك حتى بدأ وكأنه يفرض نفسه كقيمة مطلقة غير مشكوك فيها ، فى سلوكنا ، وطريقة ارتدائنا أو أكلنا أو شربنا أو نومنا .

ولهذا برزت قيم معينة امتلكت حصانتها بفعل تقليد خاص .

ومن أجل ان ابدا بدايتى الحقيقية فأنا أنكر النظام . ولكن ها أنى أقع فى التهلكة . فهناك النظاميون جميعا من كل وضع وشكل ، وهناك اللانظاميون الذين ينتقدون بلغة النظامية والأصولية والعرف . وأمام هؤلاء جميعا اضطر أن أوضح بأننى لا أنفى النظام ، لكننى أريد أن أعبر عن حركتى السرية ، التى استنيت أمام الفكر والجماعية . وعندما أعبر عنها فتعبيرى قد يكون غير مرض ، قد يكون شاذا ، مادام النظام هو القانون اللاهوتى ، لكننى مع ذلك لا أوافق على أن أكون حقل تجربة يمسك بها النظام بمشروطه الخاص . وهذا دليل يؤكد أننى لست نظاميا . . فهنا أنا أذن أدين بالنظام وفى نفس الوقت أتحداه . وتحدياتى ليست مخيفة وليست قاتلة ، وهى ليست مؤذية إطلاقا . أذن أفليس هناك من يسمح

لها ، مادامت غير عدائية ؟ وارانى قذنت بنفسى الى المكان المحذور ،  
فأنا أريد أن أحظى بمقدمة جيدة ، وبمقدم أستاذ ، ولكنى أدركت  
عبث ذلك مادمت غير مؤمن بالجودة الاكاديمية وأستاذية أصحاب  
المقدمات المشهورين .

أقدم نفسى بنفسى . . هذا هو اتفاقى الوحيد ، فان كنت  
قد نجحت فهذا مالا يكسبنى أى شىء ، وان فشلت فأغسل  
موسختى بغسل ملابسى .

النظام فى النقد شىء ثقيل . وكل فكرة تحرص على أن تكون  
مدرسة أو تنتهى الى مدرسة وكذلك النظام فى البحث ! فهو الشرط  
الضرورى — حسبما هو متعارف عليه — لضمان وضوح وأهمية  
المضامين . ولذلك تبتدى فى كل بحث جيد رسميا تسطيرات  
معينة واضافات مقدسة ( الفهارس ، والمراجع ، والتزكيات  
والمقدمة . . الخ ) وأنا أحرص أيضا عليها — أدبيا — ولكنى لا أجد  
فى نفسى الخداع الكافى لانكر حقيقة عدم حرصى على بحث  
موضوعاتى أصوليا . نأنا — وهذا ما يؤكد خيانتى للنظام الأدى  
فى البحث والمناقشة والنشر — عندما كتبت لم ابتدىء بدايات  
معينة ، ولم أرجع الى أى تنظيم يتضح فيه الأول والوسط والنهاية  
بل كانت بدايتى الوحيدة هى بداية الساعة التى أترامن فيها مع  
تفكيرى وحسى .

ولذا فالموضوعات تد تكون غير متتابعة أو غير منسجمة ،  
أو لا يكمل الواحد منها الآخر ، ولكن ذلك لا يضيرنى على الاطلاق .  
فأنا كتبت هذه المواضيع بدون أى تصميم متعقل ، كتبتها فى حالة  
معينة — منحتها لنفسى فقط — وبدون أن أبحث عن صلة أو عن  
مقارنة . وحتى لو توافرت تناقضات معينة فأنا لا أحاول إعادة  
النظر فيها لاننى كتبتها فى لحظتها . وهذه اللحظة ، لحظة البدء

بكتابة الموضوع الجزء ، مقدسة بالنسبة لى بشكل وثنى ، لاننى ما كتبت الا وانا فى خدرى الخاص والسخيف أيضا . ولكن العذر لى هو اننى أردت اكتشاف نفسى واكتشافى لنفسى هو اكتشاف القارىء لنفسه من خلالى كمنوذج — ربما — أردت الا اكتب مقالاتى بتهيؤ واستعارات كثيرة ومطالعات ، بل أردت أن اكتب بحس الوهلة الأولى ، ووعى الفكرة الأولى . من أية نقطة ابتدأت ؟ وما هو برنامجى ؟ وهل هناك غاية ما ؟ . . . أجيب عن تلك الاسئلة كلها بلا عريضة لم اخطط لىء ولم أدرس لذلك التخطيط ، انما جاءت الكتابة فى موضوعاتى بتلقائية كاملة ، وهذه التلقائية جاءت كتعاقد بينى وبين الصمت فى حذلتى وفى خدرى أيضا . اكتب ما شئت ! ما فى أعماقى ، ما فى سليقتى ، بوعى أو بلا وعى وشعارى فى ذلك شعار الفرد فى فضاء الكون ، فانا لا أدبن نفسى ان لجأت الى النظام والترتيب والاشتراطات، والتهيئة وأصولية الانجاز ، — وقد فعلت ذلك مرارا — ولكننى أبيع لنفسى حريتها الكاملة ، ومن خلال هذه الاباحة اظن اننى أستطيع أن أعرف نفسى لا أريد أن أتكلم عن ( الاكروبول ) حيث نقشت عبارة ( أعرف نفسك ) لكننى أريد فرصتى فى أن أتكلم بدون أى انضباط حتى اضع الكف على خداع الوعى . أحيانا أرتبك ونى موقف ما ، ولكننى وبفعل حدة الوعى أتستر على ارتباكى ، أتستر على خوفى . . . ومن هذا أدركت التناقض القائم — فمما سوا أشبهه باللعبة — بين درجة الوعى وبين الحالة النفسية . ولذلك نشدت التطابق فى موضوعاتى تلك ، فكان الوعى لدى هو النفس ، والنفس لدى هى الوعى وربما ذلك يحمل براءة الطفولة ، وهذا ما يسعدنى ، وان كان يحمل نزق الطفولة فهذا ما يسعد النقاد ! وهذا نفسه يسعدنى مادامت سعادة الآخرين سعادتى . . .

أقول لكم بصراحة اننى لم أنظم معلوماتى ، بل ربما كتبتها بهوس أو بفجاجة وربما لم أفكر كما تريدون ، لكننى أؤكد اننى لم أتأثر

بمنهاج نظرى او بطريقة فى البحث . اننى امتلك ( خلفية ) معينة  
وسواء اكانت هذه الخلفية تشفع لى هذه الكتابة فى تلك الحال  
التي عشتها ام لا تشفع ، فالمهم اننى اثقل فى كلتا الحالتين ، اثق  
على القارىء بأنائيتى : فى تعريض نفسى للعصف وتحميل القارىء  
ذلك .

والحديث عن المنهاج فى النقد يقود الى مسائل متشعبة عديد  
وأعتقد أن هذه المسائل المتشعبة والمتفرعة عن التمنهج النقدى  
تأمرت على العطاءات الانسانية فزيفت ونسفت وأهانت حضار  
الشعر اهانة مابعدا اهانة ، اهانة متمسكة فى ذلك بحجج عقلية  
ولعبة ( العقل ) لعبة قديمة شاء فيها الحظ أن يلعب دورا كبيرا  
فتأليه العقل المبالغ والمغالى فبه وجد حظه فى مواقف العقليين  
الناضجة ضد المتاهات الاوغسطينية وضد مثالية ( بركلى ) وحسيد  
( لوك ) وارتيابية ( هيوم ) . ولكن التطرف فى أهمية العقل كخال  
وحيد كان ولايزال يسبب بلاهات كثيرة . وبلاهة العصر تتمثل فى  
؛لاصرار العقلى على مقولات معينة فى حين أن هذه المقولات مرتبط  
بالوضع البشرى . فالمقولة تكتسب العقلية عند تحقيق نجاح  
معينة ينتفع منها الوضع البشرى ، وما بعد ذلك لا يصح الاصرار  
على تعميمها اطلاقا وباسم العقل . وهذا نفسه يصدق على المدارس  
الشعرية . فالرومانسية مثلا كانت موقفا عقليا شأنها شأن  
الكلاسيكية ، وكذلك الرمزية والسوريالية والواقعية الاشتراكية  
والوجودية . لكن هل ذلك يفيد بحتمية تقييد الحرية الانسانية  
ضمن المواضعات المشروطة ؟ طبعاً لا . فالانسان يمثل مسائل  
كثيرة ، فى العقلانية والسيكولوجية والاجتماعية والتطورية البدائية  
لذا فليس من الجائز أبدا أن يكون الانسان نفسه ضحية لتقسيمات  
التي وضعها هو ، مع العلم ان هذه الموضوعات كانت استقرارات  
لا أقل ولا أكثر . ولذا فأنا أرى أن الشاعر الذى ينتسب الى مدرسا



شعرية معينة أو مدرسة مذهبية لا يمكن أن أجرده من امكانيته  
الجيدة مادمت أنا منتسبا الى مدرسة أخرى مخالفة . فلا يمكن  
للشاعر الكلاسيكى أن يصرخ بوجه الشاعر الرومانسى ، ولا يمكن  
للشاعر الرومانسى أن يستهزىء بالشاعر الكلاسيكى ، ولا يمكن  
للوامعى الاشتراكى أن يحتقر قصائد السوريباليين أو الوجوديين .  
( وهذا ينطبق على النقاد أيضا ) . ولذلك فأنا أنطلق من فهم واحد  
ازاء مطالعاتى الشعرية ، وهذا الفهم هو ان لا حواجز أو حدود  
بين القيم الجمالية فى شعر الياثسين أو المتفائلين وأنا اذ اضع  
نفسى عطاء سمحا مع الشعراء الانسانيين فأنا لا أبخل أبدا بحبى  
للشعراء الضالين . وهذا الموقف حتما يخلق أكثر من التباس بل  
يخلق شؤما معبنا . وسبب ذلك التنظيم الذى تكلمت عنه فى بدء  
المقدمة ، التنظيم المذهبى فى مدارس الشعر والأدب ، التنظيم  
الذى كان فى البدء توسعا يمتد للاحاطة بحركة التاريخ فأضحى  
قيدا للتاريخ . هذا التنظيم الذى رفضته وأرفضه فى أن يكون  
الصورة الوحيدة التى تحقق لنا .

اذن فمذهبى فى الشعر هو مذهب الحياة ، الحياة التى جمعت  
الانسان ، والباز ، والحمامة ، والعاصفة ، والحقل ، والسماء ،  
والأرض ، والأصوات ، والسكون . أبحث عن مسيرة الكلمة ونداء  
النغم واجابة المضمون ، بحيث أربط النسبى بالمطلق ، والجزئى  
بالكلى والزمنى باللازمى ، ومن خلال كل ذلك أعطى للانسان نصيبه  
الأوفر ان لم يكن الكلى . فالانسان هو مصدر كل الأشياء  
( بروتاغوراس ) ، وهو كذلك ابن الموجودات ( داروين ) ، ولهذا  
فأنا أمثل أحيانا حيرتى بين الوهية الانسان فى الأشياء وبين انتهاء  
الانسان وخلود الأشياء ومن خلال هذه الحيرة أجد أن للشاعر ملء  
الحق فى أن يتكلم عن الانسان وعن الحجر ، والليل ، والمياه ،  
والعوالق ، والحصى ، والدمى ، والقبر .. الخ ..

ونحن معه نترصد حركته الجمالية كراقص غريب ، او راقص أليف جيبب ! وأنا اذ أعطيه حقه شعريا فانى لا أتوانى أبدا عن ادانته ان تخلى عن الانسان ، ودور الانسان وحقه ، ولكن ادانتي هذه لا ترتبط بفنية القصيدة بل بالموقف . وفى كل القصائد أعطى للقصيدة حقا ولو اننى أصر على حساباتى فى الادانة .

ومن خلال ذلك أقول اننى أرفض الاصرار على شاعرية ( البياتى ) من خلال مذهبية معينة وكذلك أرفض ذلك فى ( سليمان العيسى ) أو سواهما ، ولكنى احترم شاعرية البياتى والعيسى وشلش من خلال منظور غير متأثر بمدرسة مذهبية فى النقد .

ومع ذلك كله يظل الشعر شعرا ، ويظل الشاعر سابحا فى جدول أو فى شاطئ أو فى بحر ، أو فى ضباب ، أو فى نهار أو ليل ..

لقد ملنا النقاد فى تقسيماتهم الخاصة ( الشكل — المضمون ) ( الذات — العام ) ( السلبي — الايجابي ) ( التفاؤل — التشاؤم ) ( اليمين — اليسار ) . علينا أن ننظر للقيم الجمالية للقصيدة ونحددها بالضبط . ووفق ذلك ننظر : هل القصيدة سهم مصوب ضد الانسان ؟ فاذا كانت هكذا فائنا نرفضها ، نرديها فى الوحل . اننا نحترم باجلال القيم الجمالية فى كل القصائد ، ولكننا مع ذلك نتحيز . وهذا التحيز ليس نقطة ضعف . فأنا متحيز ، مع الانسان ، مع البؤساء ، مع المضطهدين ، مع الأبرياء والضحايا .. ولكنى أعطى الشاعر المعادى حقه فنيا وبين التقييم الفنى والادانة للموقف تتعقد المسألة ومن خلال هذه الموضوعات المكتوبة أستطيع أن أعرف تناقضى الخاص . وهذا التناقض هو الذى بزودنى بالجرأة الكاملة فى مهمة التجاوز . لقد كان خداع التعاليم المدرسية هو المسئول عن تشويه الفهم الحقيقى لانسانية الانسان ،

اذ صورت هذه التعاليم الانسان بشكل بوهوم : الهى لا يتعرض الى التناقض ابدا .

وهذه الفكرة عن عظمة الانسان كانت بالاساس وليدة العصر البرجوازى حيث انتاب الانسان الخلاق احساس بكونه العملاق وسيد الكون . . . وحيث ان التأكيد على عملاقة الانسان تقودنا الى رفض المفهوم البرجوازى لـ ( العظمة الانسانية ) وتصوير الانسان متماسكا رصينا منظما تحكمه اخلاقية خاصة ويتموضع بوقار خاص فمعنى ذلك اننا ننتشل مفهوم عظمة الانسان من تشويهات الفكر البرجوازى التى تتكلم بلاشك عن عظمة الانسان البرجوازى الفارغة والمضحكة . وهذا الانتشال لن يكن الا بتقييم حقيقى للموقف والسلوك الانسانى بما يتضمن ذلك من تناقضات الانسان الفرد نفسه . لذا فاعتبار التناقض ( الذى يعد بالتجاوز ) ثغرة ينفذ منها الناقد بغية التهشيم ليس دليل وعى نقدى ابدا . فالانسان الكاتب مطالب بتقصى جذور تناقضاته ، مطالب ( احيانا وليس دائما ) ان يكتب بعفوية تامة وبدون الرصانة والحذر الفكرى المهيب ( الذى يلجأ اليه الكاتب خشية النقد غالبا ) ، ومن خلال هذه العفوية والبساطة فى اظهار الوعى المستتبطن والحس والحدوس الى جانب المذهب الفكرى ، تستطيع ان تلمس اشياء كثيرة . ولهذا فانا احسن براحة نوعا ما وانا اقرا — كأي قارئ — تناقضاتى فى الاسلوب احيانا وفى الافكار احيانا وعبر الفترات الزمنية .

لقد كنت اجهد نفسى مرات فى ان اجد انسجاما كاذبا — عن طريق الالفاظ — فى مونسوع احس فيه ارتباكا ما ، او علامة انشقاق فيما تحت السطح ، لئلا كنت احمل التركة البرجوازية

— ومن يدري فربما لا أزال — عندما كنت أخاف الإشارة الى تناقضى حتى ولو كانت الإشارة من ابهامى .

الكاتب الذى يكتب فى نقد الشعر يتحرج كثيرا فى رأى ، ويتناقض ، لأن عالم الشعر كبير جدا ، وهو عالم مليء بالطرائق والمدارس والاشكال والاستحداثات والمفاجآت . والكاتب ينطلق من أرضية معينة ، ومن خلفية معينة ربما يقدر بواسطتها على نجاح نسبي أو وقتى فى بتسعة وتقييم اشعار معينة . لكنه وبلاشك يواجه بتجارب شعرية جديدة . وبين أن يتحمس بالتأييد لها أو بمعارضتها يكون مبتدئا ، سواء فى الغوص الى أعماق العطاءات المجهولة أو الاكتفاء بالنقد السطحى . حيث يتجول مع سطح القصبدة لا مع حركتها الداخلية ومن خلال المواجهات مع القصائد تفتح عيون عديدة على الكاتب ، عيون القصائد ( حيث هناك القصائد الهادفة وهناك القصائد الفنية فقط . الخ ) وعيون الشعراء ، فتظل حدقة الكاتب محاصرة . ولشد ما تكون محاصرة أكثر عندما تجد نفسها مسئولة عن ارضاء كل العيون الخارجية دون أن يسمح لها قليلا أن تفتح على نفسها ، أى أن تنظر لنفسها فقط .

ان الناقد السياسى يجد مهمته واضحة لانه مسبقا يدرك بماذا يتعامل فهو لديه كامل الادوات ، ولديه الخطط . وكذلك الناقد الاجتماعى ، والناقد الفلسفى فى حين ان الناقد الشعرى الموضوعى يختار طريقا معقدا جدا .

نعم باستطاعة الناقد الشعرى ان يكتب موضوعه ويناام جيدا ليزاول المهنة بكل بساطة فى اليوم الآخر ، عندما يكون صاحب منهج معين . وبذلك يندر مع الناقد السياسى . فالمنهجية الصارمة فى نقد الشعر لا يمكن أن تكون ناجحة ولو انها تكون أقل اثارا لتعب

الكاتب . فمثلا عندما يكون الناقد فى الشعر ايدلوجيا ينطلق من تفسير واحد على ضوءه تتحدد شخصياته وايماءاته النقدية ( كأن يقسم القصائد الى ملتزمة وغير ملتزمة ، وينطلق على هذا الاساس دائما فى عملية التقييم ) انما يحول البشعر الى بضاعة ويتم الحوار لديه : هل هى بضاعة نائفة أو بضاعة سيئة ؟ . ونحن — القراء — قد نتفق مع ذلك الناقد أحيانا ولكننا نطالبه مثلا بتفسير للنشوة التى تغمرنا عندما نسمع صوتا عذبا فى غابة كصوت بلبل . فهل يكون جوابه عن ( التزام ) هذا الصوت ايدلوجيا أو على التزامه ، أم انه يتكلم بكيفية أخرى ؟ أو فإقل بصورة أخرى . ( هيلدرلين ) مثلا ، انه شاعر عظيم ولكنى أرفض اعتباراته الخاصة وقناعاته الذاتية عن ذهبية الماضى الذى ولى .

اذن ، أنا هنا مضايق بين ان أفى بالتزاماتى الايدلوجية فأنكر اعزاز هيلدرلين للماضى ، وبين أن أفى بالتزاماتى ازاء القيم الجمالية حيث تنبض قصائد هيلدرلين بحركة جمالية لذيذة . وهنا يتقاسمنى — كما يتقاسم أى كاتب النزاع . فاما أن التزم ( الملتزم ) وأغفل جماليات ( اللاملتزم ) أو أننى أفعل العكس . ولكن ذلك كما يبدو تقسيم جائر . فالذى يلتزم الانسان ، يلتزم المعانى الايجابية الفعالة والمحمولة عبر النشاطات الفنية والأدبية . وهو أيضا يلتزم الجمال ضمن الحدود التى لا يمكن ان ينتهك باسمها الانسان .

(كبلنج ) شاعر كبير ، ولكنه خان — لحد ما — قضية الانسان . (باوند) أيضا وأشباههما كثيرون . كيف يستطيع الناقد ان يتحاور مع عطاءاتهم ؟ وباسم أية مدرسة أو اتجاه ؟ هنا بلا شك تكمن بعض الصعوبة . ولكن التقييم النقدى يتم عبر أسس وبراحل وملامسات وكما ان ملامسة السطح الناعم تدعنى أتكلم عن نعومة محسوسة ، فكذا ملامسة السطح الخشن ، تجعلنى أشرح الخشونة المحسوسة

وقد يجتمع سطحان : ناعم وخشن في جسم واحد . لذلك فالكلام ينبغي ان يعطى لكل وجه ابعاده وحركته . ولكل عطاء عدة وجوه .

اذن ، الناقد في مسائل الشعر لا ينطلق من حيثيات محدودة جامدة مكرسة لتأييد غاية ما . اى ان الناقد الشعري معاد للتعصب والتحيز الصارم من حيث انه كالشاعر — ومن أجل ان يفهم عطاء الشاعر لا بد ان يبتدىء من جو الشاعر نفسه أو من جو قريب الشبه له — يمتلك حرية عظمى ، حرية لا تمنح نفسها بسهولة ، ولا ترتضى الوقوف الخالد في المنطقة القدسية . حرية شديدة النزوع ، شديدة المقاومة ، تضاهى الحركة الكونية ضمن الوعي الانساني الكاشف . وضمن الحركة الكونية تتساق حركات عديدة، متعارضة أو متآلفة ، لكنها على العموم تنسجم على أعتاب الوحدة الكونية . فلكذلك القوائد الشعرية ، تتباين في المضامين وفي الشكول . لكن الشيء الوحيد والقاسم المشترك الأعظم لها هو ( جمالية الالتزام والتزامية الجمال ) . هذا هو منطلقى في كتاباتى هذه .

هذا و شيء آخر احب ان أقوله . هو اننى فى كتابة هذه الموضوعات أتجاوز وضعى باستمرار . وهذا التجاوز أدركه لأننى مرضته على نفسى من خلال ما أقدمت عليه . لقد ارتأيت ان أتجاوز حدودى عن طريق التوقف المفاجيء عن المطالعة . وكم أحس بضرورة هذا التوقف ، لانه عودة الى نقاء سليقى مدفون تحت ركامات عديدة . هذه الركامات هى قراءاتى . قد تتفق مع البذرة الأصلية أى بذرتى الطبيعية ، وقد نختلف معها ، فما دورى اذن ؟ هو وكما أعتقد ، ان انقطع لفترة ما أو لفترات عن المطالعة حتى أمنع نفسى عن الاستلاب . وهذا الأسلوب الذى أتكلم عنه لا يعنى ( الاستلاب الآخر ) بل هو الاستلاب الخلاب والمرغوب أى عندما يمنح الانسان نفسه كليا لكاتب يحبه . هذا هو الاستلاب الذى

تمرنت على رفضه . وهأننى صنعت مسرحى بعيدان قد لا تكون لى ولكنها اطمأنت لهمايتى . ومع المسرح ، ومع الحماية ، قد نكون ممثلين — مجرد ممثلين — أو قد نكون حقيقيين ، ولكن من يحق له ان يزكى نفسه ؟ . . المسألة متروكة اذن ! .

لكن الشيء الذى لا اغامر بتركه هو اننا طلاب . وهنا يحق لنا ان نقارع الزمن برؤوس غير فارغة . وأفضل معاهدة أو قسم هو الاصرار على وضعنا كطلاب . وعندما نتشبت بذلك ، بعقولنا بقلوبنا ، بأحاسيسنا ، بتصرفاتنا ، نكون قد فهمنا جيدا كينونة العالم والضرورة الكونية ، وأدركنا التحولات . ولكن اذا كنت طالبا حقا فهل يحق لى أن أقترف هذه الخطيئة ؟ خطيئة أن أدفع الى السوق بكتاب ؟ . . من شروط التأليف ان يكون المؤلف حاملا لقباً كبيراً ، وشهادات ضخمة ، أو سيداً لاتباع عديدين أو صاحب دف كبير وصوت جهير . اذن فكيف يحق لمن لم تتوفر فيه أى من هذه الصفات ان ينشر كتاباً ؟ . . فى الأمر اذن بعض الوقاحة وبعض التحدى : بعض الوقاحة لان الكتابة عن الشعر ( حبت كل شيء مقدس لا يلمس : الشعر والكتابة ) جاءت هكذا بدون برنامج تخطيطى وبدون استرحام يقدم لشيوخ الوصاية ، حيث ( لا تقديم ولا دعاية ) . وبعض التحدى لاننى أتحدى نفسى ، أتحدى خداع تفكيرى . أتحدى اصراراتى المتهاكمة على الرصانة المنسجمة ، أثير اضطراباً واسعاً فى مملكتى أنا . فهل أنقذف فى التياه أم أحصى أنفاسى بشجاعة ؟

ولذا ، فهأنذا أتأمر على نفسى ، ولذلك أدعى بأننى أعرف كيف أحصى أنفاسها .

وأخبراً : هل أنى كتبت جيداً ؟ . . .

هذا ما أشك فيه !





## القسم الأول



## عندما يتبدىء الشعر

فى علاقة الانسان بالكون توجد تعبيرات انسانية عديدة  
تعكس نوعية العلاقة وتمثل التجاوب بشكل أو بآخر ، بين الذات  
والعالم . . والانسان عندما يخلق تأليفاته الخاصة انما يقرر مبدأ  
اساسيا هو حتمية استحصال حقائق مهياة وبشكل فنى لتوفير مكانة  
لائقة به . وحيث تتأكد ترجمة هذا المبدأ تتحول كل التصرفات  
والمعارف والحدوس الى تنقيب بطولى عن جذور الاشياء ، واحتمالات  
المواقف واعطاء الأجوبة لكل الاسئلة بشكل جاز أو مؤجل .

ان البحث عن الحقائق هو بالاساس اقرار بوجود مجاهل  
كثيرة . ان التعميمات والأسرار وسيولة الاشياء ومسائل المصير ،  
تفرض على الانسان أن يختار سبلا متعددة فى بحثه الجاد هذا .  
وهنا تتعين وضعيتان انسانيان تماما . فالانسان يغير عالمه بفعل  
من استعمال أدواته المتجددة لغرض أن يستوفى شروط الحياة  
الأكثر اشراقا ، وهو أيضا يتغير ضمن كل هذه العملية . وانطلاقا  
من وضعية الانسان هذه فى بحثه وتغيره وقابلياته يبدو الشعر  
كلغة جديدة يتفاهم بها الانسان مع نفسه أو مع العالم .

ان كون العالم حاملا لغرائب كبيرة وملغما فى منحنيات عديدة  
وكون الانسان نفسه بشدودا بين أقطاب كثيرة تتنازع ذاته ، انما

يبرر كل التجددات والتطورات فى لغة التفاهم بين الذات والكون .  
لذا فلفظة الشعر هى لغة لا تخضع ابدا لانماط وقوالب معينة . ان  
النمطية قد تصح مثلا فى ضروب أخرى من النشاط البشرى ، ولكنها  
لا تتفق مع الشعر .

ان الشعر هو ثورة مستمرة وتحطيم كلى لكل حواجز  
اللغة . وحيث ان اللغة نفسها نشأت كنشاط فنى ، فهى  
ترتبط مع الفن طبيعيا وعضويا ، وقد بين ذلك ( كروتشه ) جيدا .  
فاللغة منذ البدء هى تشكيلة شاعرية ، وجهد الانسان البدائى من  
أجل ايجاد الكلمات كان جهدا معرفيا وشاعريا ، لان موسيقى  
الحروف ( حيث لكل حرف صوت منغوم ) هى روح شعرية بدائية .  
ويقدر ما تتغير اللغات وتتجدد ، وتتعدد اللهجات تظل القصيدة  
دائما تحققا لثورة وتمرد فنى . أى أنها تمرد لحظى متواتر من أجل  
اذابة أى فرق بين ( الكلمات ) و ( المداليل ) . ان هذه الحركة فى  
القصيدة ليست حركة صارخة بل هى حركة خفية جدا وراء سطح  
الكلمات حيث تسعى المضامين والتأملات والاسئلة والأجوبة لاعلان  
نفسها نازعة كل بقل ووسطوة اللغة وموفرة لها وجودا جديدا .  
ان ( البيوت ) فى جرراته النادرة على ( تحدى اللغة ) وزحزحة  
مواقعها لم يك هادفا فى ذلك اثاره ضجة ، بل كان يمثل صراعا  
بينه وبين قصيدته . ان قانون القصيدة والجو الذى يحياه الشاعر  
ساعتئذ فى استهلاك ( الناسوت ) والانحاد الصوفى الكلى بالرؤى  
هو نفسه يفرض على اللغة طلبات جديدة والغاء للمعوقات اللغوية  
ذات السلطة الطويلة الأمد .

ان جو القصيدة السكرنى والمحفوف باطار وقارى مهيب فى  
بعض القصائد الكلاسيكية يقدم دليلا على جودة فى الصنعة ولكنه  
لا يتعامل كشعر . فالقصيدة تعكس تماما الحركة الداخلية والحيوية  
حيث يتضح ( النفس ) قانونا خطيرا فى عالم معقد . وهى هنا فى

مفاضلتها المستمرة ضد صلابة الكلمات وعدم الطواعية وبيوسنة المصطلحات اللغوية انما تمثل حربة كاملة ، لذا فليس من المعقول اذن ان يسمى القصيد المحشور ضمن مذهبية متحجرة وانماط مفروضة شعرا . لان الشعر ليس ( موضة ) موروثة ولا وسيلة دعائية أو جوابا لطلب خارجي ، بل هو خلاص وتكشف مستمر وغير محدود . ذلك التكشف الذى اراده ( انطونن آرتو ) فى قوله : ( حيث يريد الآخرون بناء آثار لا أطمح أنا الا الى اظهار روحى ) . وان تأكيد القيم الانسانية من خلال المصطلح الشعرى هو التقاط واع مخلص لكل القيم التى كانت وتظل الصدى فى دروب الانسان وصراعاته المستمرة . .

ان عالما بدون قيم هو وبالاساس عالم يمهد لقيم خاطرة وحيوانية شرسة . والبديل الوحيد لفقدان القيم هو السلوك والاستحواذ البربريان . وهنا السر فى قداسة القيم على اعتبار انها مصطلحات انسانية عميقة الجذور وفاعلة تشكل أدوات استعمال الانسان الايجابى والحضارى . وهذه القيم ، وبفعل من التراكم القيمى والامتدادات الزمنية ، تتعرض الى تغطية تراثية وتفقد بريقها المرتبط مباشرة بشروطه المرحلية لا غير . .

لذا فان مسألة تأكيد القيم هى غريزة لهذه القيم واعادة عرض . والشعر نفسه ، على اعتبار انه صمود وتسام فوق التقليدات الموروثة والخلوط المتشابكة الأكثر تجمدا وسوادا واقعيا ، ويسهم باضاءة كلية فى اصفاء شروق جديد على القيم المناسبة . وهذه القيم ليست كما يتصور لأول وهلة ، قيما الزامية أو موثيق أخلاقية أو ايديولوجية بل — انها تلمس انسانى يتبرعم فى أكمل حالات التجربة والصفاء التى يعيشها الشاعر ساعة التوالد الشعرى العذوى .

ان العملية هي عملية تكشف منذ البدء حيث ان الشاعر لابد ان ينطلق من حقيقة أو من وجود موضوعي مع ذاتيته . ولهذا فليست القصيدة صحيحة تقذفها دار خربة ، انها العطاء الذي يمنحه الانسان الاكثر تشوقا لمعرفة نفسه ، تلك المعرفة التي قصدتها ( بيتس ) عندما قال : ( لماذا نمجد أولئك الذين استشهدوا في ساحة القتال ان الانسان قد يبدي شجاعة مائلة وهو يخترق أغوار نفسه ) .

لذا فالتكشف هو مجاهدة وتعرية حقيقية وازاحة الالتباسات وموروثات كثيرة ، انه محاولة الوصول الى النقاء الأبدى . وعبر هذه المحاولة تستلم ذات الشاعر اسمها الحقيقي . . وهنا يبرز التساؤل : هل ان الشاعر صاحب حقائق جاهزة ؟ وهنا تتعقد القضية نوعا ما ، فالشاعر لا يتكلم عن حقائق ومعلومات منظمة ويقينية . انه لا يتكلم بلهجة العلم الطبيعي او الرياضى حتى وان أكد على حقيقة يتفق فيها معها . الحقائق بالنسبة للشاعر عالم خاص يقترب ويبتعد عنه ، أو يدخل فيه ، ويتعامل معه برفق وهدوء أو بحدة وغضب ، بموضوعات جاهزة أو مقلوبة . حيث لا مجال هنا لأية أصولية تفرض على الشاعر التزامات مقيدة .

لذا فالشاعر عندما يريد أن يقدم عطاءه الشعري انها يؤكد انه مزيج بين المعرفة والجهل ، المعرفة الجيدة الواضحة والجهل المسقط في يده . فالشاعر يعرف مواعده ومنطقاته ، ويعرف جيدا كل أدواته ولكنه في نفس الوقت بجهل كيف يكون الانسان — اللوغوس ، كيف يربط بين فردوس أمثل لا وجود له الا في مخيلته وبين عالم أرضى ملوث ؟ كيف يحقق كسفا ثاقبا لذاته في عالم بتعقلن بألية غريبة ، في حين انه بتمرد بين الحين والحين على هذه العقلنة وعالم المعقوليات ؟ المهم في المسألة كلها ان الشاعر يتكشف باستمرار ويتصل باستمرار أكثر بعالم من الرؤى ، خلاله يبحث عن صورته الحقيقية وصوته الحقيقي .

وهذا الكشف نفسه لبس معزولا عن شروطه الاصلية ، انه استكشاف للعالم أيضا . أى أنه التلاخم بين استكشاف الذات ولبس حدودها ومعرفة جذورها ، وجسدها ، ونوافذها ، وبين العالم ، هو تلاحم طبيعي تماما . وان مسألة من أين الابتداء أو اعطاء حدود شكلية تفريقية تعزل الذات عن العالم ، والعالم عن الذات هي مسألة اضطرارية تنهات أمام أبسط استقراء لقضايا الانثروبولوجيا والتكون الانطولوجي .

ان ما ينير أعصاب الشاعر هو ان هذا العالم يحيا بلا عقل ، وباسم أكثر الأساليب عقلية تتم اباداة الانسان بالنامر على حرите . واذ يبدو هذا البناء الحضارى الشامخ المجيد منخورا ، وحيث تتم أغلب الصفقات الدنيئة على حساب الانسان وشرفه فان الشاعر يجد نفسه منتصبا متحدبا . والتحدى لبس تلاوة وثيقة أو بيان ، انها هو رفض كلى لواقع فاسد ، يعلن نفسه فى كلمات الشاعر . وهذه الكلمات هي المسندسات المحشوة بالرصاص والتي تقدم احتجاجا ساخطا يدين اللؤم البشرى . ان ابتعاد الشاعر ضمن مسافة بينه وبين العالم واستغراقه فى رؤياه الشعرية يحمل فى جوهره فضحا للاحية . وان الانقلاب الذى عاشه الشاعر — أى شاعر — يرسم نفسه بتوتر انعكاسى حيث يسقط نور الالفاظ الشعرية على النقطة السوداء الفاسدة ليمنح لقراء والمتأملين حدودا جديدة أوسع لرؤبا كاشفة . .

ان الترتيب الذى بخلق نظاما متشبيها تتحول نظاميته الى اغلال تضايق الحرية الانسانية ، وبفعل من حقيقة ان الشاعر حربة مطلقة فى حدود نسبية فهو يتمرد ضد مثل تلك التموضعات الجائرة . لذا فان الشاعر يعبر عن تحدياته ورفضه للزوجة الشيبية ونظامية العقل الثقيلة ويفكك وحدات العالم لكى يحقق اختراقا مغامرا مندفعا الى لا نهائية عنيدة . ان الشاعر كمعترض على

وجودات أكثر تقلا واكثر جورا ، يستأنف نشاطه الراضى باعادة تشكيل العالم . فهو بعد أن فككه استغرق فى محاولة تأملية لخلقه من جديد . وحيث أن الشاعر فى عملته تلك لا يستطيع أن يقدم تشكيلة غنبة مرغوية من مواد فعلية وأشياء حاضرة ، بل بنجز امكانية واحدة هى امكانية رسم تشكيلة مشرقة من مجموعة صور درموز ذات دلالات ، فمعنى ذلك أن الشاعر يكبت فى أعماقه تناقضا رئيسيا .

وهذا التناقض قد يبرر بكونه امكانية موضوعه بهذا الشكل ، أو يكون مجرد احتيال . لماذا ؟ لان الشاعر يوهنا بتحرره النهائى من تأثير الأشياء الدائرة به ، واننقله الى عالم حديد يزدهى صفاء وبهجة ، فيرتب لنا صورا تعكس عالمه الذى احتفى به ، ولكنه يصدمننا عندما يعود من جديد ويرتمى فى حضن الاشياء . وبذا يبرز البعد المأساوى كخط بنتظم أحيانا أعمال الكثير من الشعراء . ان الأشياء اصسلب منا وأخذ ، هذا هو ما يقذف الى هوة عميقة ولكن الشاعر لا يرتضى الصمت فهو اذن يبدأ استثنافه من جديد وفى ميلاد كل قصبدة مؤكدا حريته . وهذه الحرية كتكشف وانتزاع مستمر تصطدم بأسيجة عديدة . وعندما تكون هذه الأسيجة اصطناعية بدعوى من اضطهادات قائمة أو اختلالات فى الوعى ، تتعين هذه الحربة بمجموعات شعرية مشحونة بتمرد ثورى وزخم يستهدف ازالة المواقع المؤتلفة مع الوضع الانسانى . وهنا يكون هذا الاستثناف بطوليا وفاعلا على اعتبار انه وثيقة ادانة وشاهد حتمية افلاس وضع غير مشروع . انه اسهام والتزام بتوضيح عبر مسئولية لا يمكن الحياد عنها . ان قصيدة الشاعر ( روبرت أ . هايدن ) مثلا والتي يقول فيها :

أئننى أرى آلاما من العبيد

ينهضون



بن القبور المنسية  
ومن جراحاتهم تسيل السنة اللهب  
حتى أرض العبودية  
وسلاسلهم تهز ( يكسى )  
فى قصف شبيه بالرعود  
( جبرائيل ، جبرائيل ، الا ترى ، الا تسمع ؟؟  
ان النهاية قريبة  
فماذا تتمنى ؟  
قل قل . . قبل ان تموت  
انك تريد ان ترضع الثورة  
من ثدى الام العبيدة  
لان الزنوج لن يرتاحوا طالما ان للعبودية دعائم  
فحطموها واتركوها ذرات غبار  
اما سلاسل العبودية  
فيجب ان يأكلها الصدا .  
او قصيدة ( شنق فاسيلى ليفسكى ) لـ ( بوتيف ) :  
( اننى اعرف ، آء اعرف انك تبكى يا وطنى  
لانك فى اسرك العبودى  
انك تبكى لان صوتك الالى

هو صوت بانس يدوى فى صحراء ) .

أو الى حسى الأول :

( فلتغنى لى ، يا فتاتى الرقبقة

فلتغنى لى أغنية الحزن هذه

كيف يتلاقى الاخوة فى كراهية ،

وكيف نفقد نحن شبابنا وقوتنا وعتيدتنا

فلتغنى كيف تصبح الأرامل الوحيدات

وكيف يموت الأطفال من غير ببوت ! )

انما تتمثل خلالها وخلال آلاف القصائد سواها المسئولية  
الأبدية ، هذه المسئولية التى تتوزع عبر المواقف والمشاهد وعبر  
حلقات الزمن التاريخى .

وعندما تكون الاسيجة المتحدية والتى تقف وجها لوجه أمام  
حرية الشاعر اسيجة الكون الأزلى الذى يلتهم بشراسة ملايين  
الملايين من الأجساد ، فهنا يبدو استئناف الشاعر غضبا أو تشاؤما  
أو استسلاما منتكسا . أى ان الحرية ( حرية الشاعر ) التى اختارت  
طريقها فى جو من الاطلاقية والاثيرية تختار نفيها . أى تختار  
( اللاحرية ) مع ( اليوت ) :

( هكذا ينتهى العالم

هكذا ينتهى العالم . هكذا ينتهى العالم

لا برجة عنيفة وانما بنواح خافت )

وعند هذه التجربة — تجربة الوحدة أمام الكون — تتساقط  
حريات كثيرة فى الفخ كمقدمة للسقطة الأبدية . وقليلون أولئك

انذين لم يسبحوا للعدم ان بطا عتبه جبهانهم ويخذلهم ، فقدموا  
أروع استشهاد عبر الاصرار الذى يؤرخ عظمة الانسان .

وبين السقطة والاصرار يظل الاستئناف قائما ، لانه حركة  
تمثل النقيض المقابل لعالم موجود ، أى أنه ( لا ) الضرورية لبقاء  
! نعم ) العالم الآلية . ولكن الشاعر لا يمكن أن يدور لصيقا باستئناف  
سلبي بل انه يخطو عبر دغق حى تهيله الاعماق من أجل أن يغير  
التركيب القائم . ان كلمات الشاعر لا تذهب ادراج الرياح ولا يمكن  
ان تزخرف بناء موهوما . بل انها تقاوم رصف المسوخات لتحارب  
المسوخية وتحرر الوجدات الطبيعية والانسانية لتوحدها فى عالم  
جديد ان الشاعر اذن ، وبسجد ان تفتح الحواجز أمام رؤاه، يتحول  
الى خالق . وهذا الخلق الفنى الممثل بأروع الصور والأخيلة  
والموسيقى اللفظية لا يمكن أن تجرده من أية مسئولية على اعتبار  
ان جذره - أى جذر العطاء - ممتد الى عمق موغل فى المسافات .

ولكونه متعلقا بتربة فان كل الرؤى المحلقة والرومانسية هى  
مشدودة الى بعد يؤرى تنقاس عليه كل الترابطات والتشكيلات .  
ولكن مسألة تبرز بصراحة وهن جديد : هل ان امكانية الشاعر وبهذا  
القياس نطل رهن الاعتقال ؟ أى محكومة بأن لا تنفلت من أسر  
الأرض والواقع ؟ وهنا لابد ان نقول : لا . امكانية الشاعر لبست  
كامكانية الناثر . الناثر يكون مباشرا . وبدعم عضده القارىء أو  
المستمع الملقى والذى يتجاوب مع الناثر على ضوء قاسم مشترك  
من المفاهيم والعبارات والمرتكزات التى تعطى علامات على الدرب  
من أجل الوصول الى غاية الناثر أو القارىء فى حين ان الشاعر  
يختار أدواته ووسياته من أجل ان يتجاوب مع العالم بل من أجل  
أن يتجاوب مع ذاته . أى أنه يبحث عن العالم بافتراض ان لا عالم  
يتدخل فى وعبه الرؤيوى . ان هذا الافتراض ( ان لا عالم سوى

عالم الشعر المنفرد ساعة ميلاد القصيدة ) هو نفسه الطريق  
الوحيد الذى لا يغمط حق الشاعر فى تسبيحاته الصوتية وكذا  
لا يقطع المردود الذى تقدمه القصيدة فى العالم ومن أجل العالم .  
إذا فالشعر هو عملية فرار من الواقع وعودة الى الواقع ، ومزج  
بين الذات واللاذات ، وتداخل فى وحدات الزمن وهذه هى قدرة  
الشاعر الثنية فى محاولته الوصول الى مركز الأشياء والحقائق .  
وهذه المحاولة هى رغبة صافية ، وهى اللذة الجمالية التى  
تحدث عنها ( سانتبانا ) بأنها لذة الانسان فى أن يفرض  
مركزه وأوهامه على المراكز . ومن المؤكد ان هذه اللذة ليست  
مجرد غزوة أو تسلبات لا أكثر ولا أقل ، بل هى مرتبطة  
أساسا بجهد الانسان فى تحسين عالمه : ( اللذة الكبرى ) .  
ولذا فان إعادة النظر تظل دائما نهجا أو تجاوبا بين الشاعر  
والعالم . وهذه ( الاعادة ) نفسها تولد فى الفوضى حيث يعود  
الشاعر وبحكم حالات غيابية مرهونة برؤى ناقبة الى نسيان  
وجود الاثسياء والأشخاص . وهذا النسيان كتذويب للكينونة  
القائمة من أجل انبثاق كينونة جديدة . ان الكينونة الجديدة التى  
يطمح لها الشاعر هى خلق وهى مغامرة ، لذلك فمن غير الممكن  
استجواب الشاعر واخضاعه لاستنطاق لا منطقى . ان منطق  
الشاعر الوحيد هو الابتعاد عن تلك الموجودات ( ساعة المخاض  
الشعرى ) . وسواء اكان هذا الابتعاد انحباسا وتوحدا منكفئا نحو  
الداخل فقط أم تحررا من المحدودية والشخصانية والداخل ، فهو  
طبيعى ومنطقى . وهو اختيار . ولكن هذا الاختيار ليس اختبارا  
ما ورائيا أو فوق العالم ، انه اختبار فى العالم . ومهما تكن انغلاقات  
الشاعر وصبواته الحلمية أو التخيلات فهى مربوطة أبدا بالعالم ،  
بالمضى والحاضر ، والمستقبل . ان ( مالارميه ) الذى قدم شعرا  
خالصا ، كموسيقى لفظية تتحلل من المضامين والمعقول ، لم يستطع  
أن يخفى اله المعجيب لوت أخته . ان العلاقة بين الشاعر والعالم

تنتج منها منطورات العمل الشعري . ومهما تكن هذه المنظورات فهي نفسها استئناف للعالم والموضوعات المعدة والموروثات القائمة . واستئناف ضد كل الزيف والاهتمامات السياسية التي أسهمت نوعا ما في موت حريات كثيرة . وهذا الاستئناف يحمل طقوس الادانة كدين . وكما يقول ( بيرس ) : ( ومن الحاجة الشعرية — وهي حاجة روحية — ولدت الأديان نفسها ، وبالنفمة الشعرية تحيا الشرارة الالهية الى الأبد في زند البشر ! ) .



## الشعر والزمن والموسيقى

عندما يتكلم ( كانت ) عن الزمن كشكل خارجي للتجربة انما يوضح أهمية الزمن وانتظامه الأحداث وكل ما في العالم ، في رابطة تاريخية . فهو يمنح كل شيء حدوداً متجدداً وخلوداً . وهو في الوقت نفسه النماء مستمر لهذا الخلود . والزمن ليس اتفاقاً أو ترتيباً يلجأ له الإنسان في عملية خلقه تالماً منخلماً معقولاً . بل هو قوة تبتدىء بابتداء جذور العالم وأصوله . وهذه القوة مرتبطة مع النواتج ومتطورة معها بحيث لا مفر من الزمن كمرافق عـريق لابتداءات الحياة واستمراريتها القائمة ، والزمن هنا لم يكتسب هذه الأهمية العقلية الفائقة الا عن طريق الانسان ، فالانسان محاط بالزمن في حين انه هو الذي يعطى للزمن هذه التسمية .

وعندما نتكلم عن الشاعر لابد ان نتفق على زمنين : الزمن الصوري والزمن الآخر ، والزمن الصوري هو الزمن الذي تنبثق فيه القصيدة . ويكون هذا الزمن مملوءاً باحتمالات معينة أو بأفعال ترسم انعكاساتها على الشاعر . وهذا الزمن بالضبط هو زمن ميلاد القصيدة . والصورية فيه لكونه جزءاً من الزمن العام .

ولكن الزمن الآخر هو المهم بالنسبة للقصيدة ، لأنه زمن القصيدة الانطولوجى والذي يستمر مع القصيدة عبر أجوائها وحركتها . وهو عموما يرافقها فى الكينونة والتصوير والانقطاع . ان الشاعر يعمل دوما على استحصال زمن جديد لقصائده . وهو فى انفلاته من الزمن العادى ، وترتيبه الاعتيادى انما يخلق زمنا جديدا . وهذا الزمن الجديد المخلق يختلف كليا عن خصائص الزمن الفعلى لكونه لا يمتلك ماضيا وحاضرا ومستقبلا . أى أنه يحطم التقسيمات الزمنية المعروفة بحيث تتبلور فيه وحدة زمنية هى كتلة من ( الماضى والغد ) معجونة فى انبة الشاعر . ان استحصال زمن جديد آخر هو ما يميز الشاعر الملهم عن ( الشاعر ) الذى يكتب شعرا . فالذى يكتب شعرا جيدا — غير ملهم — تتداخل لديه الوحدات الزمنية وهو تارة ينفلت من عادية الزمن ، وتارة أخرى يقع فى قصيدة زمنه اليومى . لذلك لا يستطيع أبدا أن يقدم تجانسا فى جو القصيدة حيث تمتزج لديه الرؤى الشعرية مع القصيدة فى النظم . ولا بد هنا ان تتفك القصيدة وتتحول الى عطاء واحد ظاهريا يمتلك الوحدة السطحية فقط فى حين انه تتلمص الصورة والافكار بدون وحدة عميقة وبدون ترابط حتى منسجم . ان الشاعر وبعد ان تتوافر لديه كافة شروط التواجد الشعرى يلج زمنه الخاص وهذا ما اكسب الشاعر الملهم طبيعة صوفية وقتية . ان الزمن الجديد هذا هو ( زمن الفيوبية ) بالنسبة للمتصوفة . وهو بالاساس يتشكل مع الرؤى الحقيقية . أما الرؤى الزائفة فلا تستطيع ان تضمّن الزمن الجديد الضرورى لعلمية الخلق الشعرى . ان هذا الزمن المستحصل والذي يقف على مسافة من الزمن الحقيقى يمتلك حقبة كونه خلاصة نقبة ، وشفافية تظهر خلالها ملامح الكون والعالم الأرضى ، وهو فى الوقت نفسه الزمن الذى يستطيع وحده المضى الى جوهر الأشياء وعمق



الحقيقة الكونية الكبرى وغير المدركة . وهو من هذا الاساس زمن بطولى جرىء لانه ينتهك حرمة مجهولات عديدة وجملة من عوالم ( التابو ) . وهذا الزمن اللاطبيعى وغير العضوى الذى يحل فى وقت ما مع ظهور الانبثاق الداخلى هو زمن الشاعر الحقيقى . وعندما يكون الشاعر مزيفا أو يستطيع ان ينجح لحين ما فى تقديم دفقات عاطفية أو صور ذهنية أو حسية جيدة مدعومة بقبالية معينة نى البلاغة والاقتباس وضبط شكلى للابقاع ، فانما يظل أيضا مقطوعا من الزمن الحقيقى للشاعر . ان استحصال الزمن المزيف وافتعال ايجاد رؤى ، والحواس فى عالم وهمى مفترض بادعاء وتكلف لا يمكن ان يحمل فى أحشائه بذور الشعر الحقيقى .

اننا عندما نتكلم عن هذا الزمن — زمن الشاعر — فاننا نتكلم عن طلاق جديد ، هذا الطلاق هو ايعاز للذات بضرورة الانفصال والاستغراق فى النشوة الجديدة والمعرفة المرتقبة . ولكن هذا الطلاق ليس انفصالا ابديا بل انه فى الأبدية ، يحتضن الاتصال والوجوه والحركات . وفى كل الدرجات ومهما تكن عزلة الشاعر المقدسة — ساعة الخلق الشعري — فالشاعر يظل محافظا على هويته كابن طبيعى للكون والأشياء حيث تتجسم فى كلماته تعبيرات الحياة وأسرارها .

وفى الشعر الروحى — ولا أقصد بالروحى هنا الفهم المدرسى — يبدو واضحا تألف الشاعر مع زمنه . حيث يتضح التألف مشجعا خالقا أنيسا . وفى الشعر الرومانسى أيضا يتعلق الشاعر بزمنه ولحد ما . ولكن هل ان ذلك الزمن الجديد متوفر أثناء عملية خلق القصيدة بالنسبة للشاعر الواقعى والجماهيرى مثلا ؟ . . وهنا لابد من القول ان هذا الشاعر الواقعى أو الجماهيرى بقدر ما يكون سخلعا لقصيدته ، مخلصا لموضوعه ، متفاعلا معه

بتجذر وامتزاج كلي يثمنل ساحة الشاعر فان الزمن الجديد يتوفر  
تحت خمائة الحس الداخلى والاختبار المتأصل وبذلك تنبثق الى  
الوجود قصبدة جبدة جديدة .

وبخصوص هذا الموضوع — موضوع الزمن — يبرز تساؤل مهم  
جدا هو عن مدى ارتباط الزمن بالارادة ! والحقيقة ان فى الأمر  
عقدة ما . فلو أمكن القول بأن الزمن ليس ارادة بل هو انبجاس  
جديد مرتبط بمداهمة رؤى وأخيلة معينة تغزو وعى الشاعر ،  
وبالتالى لا تستطيع الارادة أن تتوصل الى ايجاد نمو لهذا الزمن  
أبدا ، نكون قد ختمنا على الوعى بالشمع الأحمر ، ونفينا الطاقة  
الانسانية كإرادة ، كفعل حى ، كعلاقة وحيدة ضد العدم ولو انتقلنا  
الى الضد وقلنا ان الزمن ارادة ، ذمعى ذلك اننا نجعل من الاخيلة  
واستحصال الزمن الشعرى امكانية سهلة تتعلق بقوة الارادة  
وتتحول الاشعار الى أنماط أفعال بنظمة ومصنفة باختبار فيقدم  
الكثيرون بناء يسمى ( الشعر ) وهو مجرد من أية شحنات شعرية  
أو أى منطق داخلى أو عذوبة نسخبة .

اذن فالشعر ليس عملا اراديا كاملا، وكذا ليس عملا لا اراديا  
كاملا . الشعر هو تواصل الارادة بالالهام . والزمن متأثرا بالارادة  
على اعتبار انه يأتى بعد مرحلة من الوعى والتكشف المستمر والفهم  
الحاد . وهو لا ارادى على اعتبار أنه لم يأت بناء على طلب أو  
توسل ، بل ينبثق متواقفا مع نفسه حسب الانعكاسات التى تؤثر  
على طقس الشاعر ، وحسب احتداماته الداخلية . أى أنه متأثر  
بالارادة على اعتبار أنه لا يتهى لدى أولئك الذين لم يخلقوا أنفسهم  
عبر المجاهدة الشساقة والوعى الثاقب . وهو لبس عملا بإشارة  
من الارادة لكونه يمثل حالة مفاجئة . وهذا الزمن — زمن الشاعر —  
وليد الاتحاد بين الارادة والارادة بين الوعى واللاوعى ، هو زمن

موسيقى ، مضطرب تجوس فيه روح الشاعر بكل حرية ، وتخلع باستمرار أغطية كثيرة وتزيح ركاما من كلمات تعقد الطريق أمام التكشف والصرخة الحقيقية . فيه تنكشف قوة ( اللوغوس ) والأصوات المتكسرة على جرف العالم والأصوات التائهة ، والحركة السسرية للموجودات . وهذا الزمن ليس حضاريا ، ولكنه نفس حضارى يرافق الحضارة يبتعد عنها . يختلى بها ، ويواجهها ، يصادمها ، يدعمها ويقذف الشبهة بوجهها . انه روح الكون الذى لا يمتنع عن الكون ولا يقدر ان يحط الرحال . يتكلم عن النقاء والصور المثلى ويهين غياب العالم ولكنه لا يحلم . انه يحلم ولا يحلم كما يقول ( نوناليس ) . وفى كل الحالات ، والرؤى والاخيلة والانفعال الشعري والأشواق الانسانية ، تستقطب القصيدة الاجواء الواضحة والمجهولة لتساوى الحياة ( الواضحة والمجهولة أيضا ) وتحتضن الزمن كله . وكما يقول ( بيرس ) عن الشعر : ( انما يعرف لنفسه انه مساو للحياة ذاتها . الحياة التى ليس عليها ان تبرر الا نفسها ، ومى ضمة واحدة ، كأنها قصيدة واحدة كبيرة حية يحتضن الشعر فى الحاضر كل الماضى والمستقبل ) .

وهذا الاحتضان الذى تقوم به القصيدة للماضى والحاضر والمستقبل ، هو الاحتضان الذى يتألف مع اشعاعات العالم الأزلية . وهو الطريق الوحيد لملاحقة الحقائق والكشف عن الجوهر الذى تلتف حوله الأجساد الشبيهة وحركتها القائمة .

ولذا فان زمن الشاعر هو الزمن المحدد فى رؤية الشاعر الصلغة ازاء الفموضات والاحاجى الكبرى . وهو زمن نشط جدا تقترن به الافكار بتداع خيوى مؤهل لتوفير شسحنات فذة يقذفها الانسان فى تخطياته .

## الشعر والموسيقى :

الشعر ليس اضافات نثرية تقدم مجموعة تضمينات . الشعر فى الاصل مضمون موسقى . انه الكلام الذى يصوغ موسيقى لذيذة ولا يكف عن ايصالها بل يكون جوا رحبا يمنح الانغام جولتها الوحيدة ومتنفسها الوحيد . ومن هنا كان للانضباط الموسيقى أهمية قدسية خاصة نمذ ( الخليل ) حتى الآن والشعر العربى التقليدى يرتبط ارتباطا وراثيا هائلا ببحور محدودة موضوعة . . وهذه البحور لم تكن فى الاصل وضعاً قانونيا مفروضا . بل هى كانت وبالضبط مجرد استقراء واحصاء لأوزان الشعر العربى . لذا فقد كانت تسجيلا تاريخيا فذا لأروع الانطلاقات الشعرية الخصبة وكانت عرضا ثمينا وموسوعيا للروح الموسيقية التى لاتخضع بسهولة للتحديدات الكلامية . وحفاظا على شرف انجاز ( الخليل ) كعمل تاريخى جبار فى حقل الشعر لابد أن نؤكد خصائصه التقدمية بشكل يضمن استمرار حياته كعمل تقدمى خلاق . وهذا لا يكون الا بمحاولة واحدة هى أن لا نسمح للشعر أن يكون ميدانا لتطبيق بحور الخليل . وبالتالي لا تتحول هذه البحور الى معوق يقتل الموسيقى الشعرية ويتلف فى نفس الوقت جدة المضامين والانتباهات الحدسية والتأثرات الحسية .

ان ( فليب سدنى ) فى كتابه ( دفاع عن الشعر ) بقوله : ( ليس النظم الموزون الا زخرفا لا يبرر ان يجعل من الكتابة شعرا . والوزن والقافية لا يجعلان من الرجل شاعرا ) . كان قد أوضح حقيقة مهمة عن الشعر الحقيقى . وكما أوضح ايضا الكاتب الفرنسى ( فنلون ) بأن ( النظم آفته القافية ) . ولم بجىء مصداق ذلك فى أوروبا بل تبلور كحقيقة وكتطور تاريخى فى الشعر فى قارتنا أيضا فانبثقت طرق عديدة فى التعبير الشعرى . وكانت كلها متفكة على دور الشعر الحقيقى : ( انه يكشف الحجاب . انه يظهر الأشياء

العارية فى نور يهز الغافل . ويظهر تلك الاشياء المدهشة التى تحيط بنا وتسجلها حواسنا تسجيلا آليا . ( كما قال ( كوكتو ) .  
اما الكلام عن لاهوتية ( العروى ) فقد تحدث منذ القدم شعراء العرب بلسان ( أبى العتاهية ) : ( انا أكبر من العروى ) ولكن ، حيث ان النقطة الخطيرة التى تتشبهت بها الفرق الشعرية على اختلافها هى نقطة ( الموسيقى ) ، اذن . . لابد من تبيان شئ ضرورى حول الموسيقى .

الموسيقى نفسها هى غير محددة وغير موضوعة ضمن قوالب ورسوم . الموسيقى ليست تقليدا لأصوات مجموعة واضحة وظاهرة بل هى بحث مستمر لا يقف عند حد عن الأصوات الهائلة والسرية التى تحكم عالما بأكمله . هذه الأصوات نفسها ليست ما نسمعه أو نحس به فقط ، بل هى الأصوات التى ينسب لها انها السحر . وينسب لها انها كلمة المطلق . وتظل هى قائمة كانعكاس وحيد يثبت الكون من خلاله وجوده .

والكلام عن الموسيقى بمصطلحات ( النغم ) و ( الايقاعات الهارمونية ) و ( السونيات ) ليس الا شكلا للشئ الجوهرى وهو ( الروح الموسيقية ) . اننا نتكلم عن الروح الموسيقية التى تعيش مع كل الاشياء ، والتى تعطى حتى للصمت نفسه نغما خاصا . هذه الروح الموسيقية لا تقع ابدأ تحت حصر ، وفى الشعر لا تحتكرها البحور ولا استحداث البحور . بل انها تظل طليقة جائلة بحرية غير مدركة ، فآنا تكون فى قصيدة عمودية وآنا فى مجزوعات وآنا آخر فى قصيدة نثر ، ومسألة ان تكون الروح الموسيقية هنا عقارا يحوزه طرف معين شئ مسألة ليست أكثر من ان تكون مغالطة مؤقتة . والشعر نفسه ليس اقتصارا على القصائد ، بل انه كروح موسيقية تدخل فى العالم من خلال النوافذ الجمالية العديدة .

ولقد أوضح ( جاك مارتين ) ذلك بقوله : ( الشعر لا يعنى فنا  
معينا من فنون الكلام فحسب ، انما هو الروح التى تنساب انسيابا  
خفيفا فى جميع الفنون ) . وبمعنى آخر يقصد ( مارتين ) ان الشعر  
هو الحياة وحبث ان الحياة تتجدد فى البرهة الواحدة  
كحركة وتجاوز مستمر فلا بد ان تكون فى الشعر خاصية الحركة  
المتجددة . فالشعر عدو السكون ، والتأمل نفسه عند الشاعر هو  
نظرة ازاء عالم شديد الجيثنان . وحتى عندما يكون التأمل موقفا  
ازاء صمت ابدى او استرجاع بطيء لذكريات ، فهو يخفى تحت  
سطحه حركة متجاوزة . و ( الايقاع المتساوى ) كموسيقى لا يستطيع  
ان يمنح الحياة شكلها الشديد الحركة الشديد التجاوز عبر التمثل  
فى القصيدة ، انه ينجح ولحد ما فى ان يقدم المضمون والانعاشات  
فى حالتى ( الفرغ والحرث ) ولكنه يعجز ولحد ما أيضا فى ايجاد  
حركة موسيقية حرة متجاوزة مع نقاء المضمون وحركة الوجدان .  
ولهذا فقد كان جهد ( عزرا باوند ) مثلا فى ايجاد الايقاعات المتعددة  
فى القصيدة الواحدة : ( النظم تابع لتدرج النغم الموسيقى لا لتتابع  
الايقاع المتساوى ) يمثل وعبا حقيقيا لضرورة احاطة الشعر بحركة  
الحياة وحريتها . ان تعدد الايقاعات هذا عند ( مس لويل )  
و ( باوند ) والذى احتاجه الشعراء بعد ذلك للتوصل الى تفاهم  
اكثر مع أنفسهم ، كان أكثر انسجاما من استعمال الايقاع الواحد  
المعاد .

وهذا التعدد كفل للرؤيا الكونية راحة أكثر فى اطلاق أوسع  
مجال روحى للأفكار . وهو فى الوقت نفسه لا يمثل تعددا استفزازيا  
يكون الايقاع فيه كالنشاز بالنسبة للآخر بل ان وحدة هارمونية  
توطد التآخى الايقاعى والانسجامات اللونية . والشعر كفنل فنى  
ايقاعى يتفق مع التطورات الموسيقية فى مهمة تذليل التناقض القائم  
بين ( الحس ) و ( التكتشفات الحدسية ) من جهة ، وبين التعبير  
الشعرى او الموسيقى من جهة أخرى . والقدرة التعبيرية لا يمكن

ان تحتاج الى شىء سوى الى المزيد من الحرية . ان ابيات القصيدة الواحدة فى الشعر العمودى هى أجزاء متساوية فى بناء موسيقى . وان وحدة البيت تخلق خلال ذلك اسيجة محددة تحجز الحرية ، فينظر الشاعر ان يمارس حريته بالقدر الممنوح له . وحيث نرى مبدئيا ان دين الشاعر الوحيد هو حريته فمعنى ذلك ان الاطار الايقاعى القديم لا يمكن دائما ان يحل تناقضه القائم مع حرية الشاعر وحركته الوحيدة الا بعدم القداسات العروضية التى ساهم اعداء ( الشعر — الانسان ) أنفسهم فى تحجيرها كأوثان أو اخلائها من روحها .

ان الشعر الحديث قد قدم اسهاما ثوريا فى عملية الخلق الفنى وفى تفجير الطاقات الخبيثة والأكثر وعيا لطبيعة حرية الانسان . وهو لم يقدم على تحطيم وحدة البيت فحسب ، بل ان وحدة التفعيلة نفسها بدت ليست المقاس الوحيد والمشروط للتعبير عن توتراته ونزعاته وبروحه المستمر بنداياته . لذلك فقد أضحى التطور الحاصل فى القصيدة العربية ليس محاولة مجددة تعاكس القديم ، بل اختيارا من خلال الضرورة ، الضرورة فى ان يتكافأ الحس والموسيقى واللغة والمعانى فى وحدة واحدة . فبقدر ما تكون الحالة النفسية للشاعر متغيرة أو غير مخططة ، ينبغى ان تكون الوحدات الايقاعية قادرة على امتصاص الشحنات الوجدانية للشاعر ، بحيث يكون هذا الامتصاص ايجابيا خصبيا يعبر أولا وبكل جلاء وحرية ، وبعطى ثانيا اضاءة أكثر واسترمازا أكثر . فالاحاسيس المتحركة لا يمكن ان تستوعبها أشكال موسيقية رتيبة كليا . وحركة الحس فى الاسراع أو الابطاء أو التوقف ، وكذلك طبيعة الذاكرة وبحث الرؤى الحدسية وتكوين الانسان الفريزى والذهنى بالمقابل الى حربة كاملة للايقاع الموسيقى الشعرى ، يطول أو يقصر ، أو يتجزأ أو يلتم أو يرفض نفسه ، حتى ينجح فى أن

يكون ، عادلا موضوعيا يتطابق مع شرط الشاعر الداخلى ومسيرته  
أفقيا أو عموديا .

والروح الموسيقية تتحمل كل ذلك . ومادامت الكلمة نفسها  
تمتلك جوا موسيقيا تشيعه حروفها ، ومادامت الكلمة تنجح فى  
اصطياد الحدوس الانسانية والانفعالية الداخلية ، اذن فهى قادرة  
— وحتى اذا انعدمت التفعيلة — ان تقدم شعرا .

ولابد من استخلاص نقطة وهى : مادام التجديد فى الشعر  
يحتكم الى التجديد فى الموسيقى ، اذن فاعداء التجديد الشعرى  
والمغامرة الشعرية هم أنفسهم اعداء التجديد الموسيقى ، ولكن  
عندما قال ( افلاطون ) : ( حذار ! فالتجديد فى الموسيقى افساد  
كل شىء ، وكما يقول ( دامون ) — وانى اوافقه على ذلك — ان  
كل من يمس قواعد الموسيقى فانه يهز فى الوقت نفسه القوانين  
الاساسية للدولة ) ( يجب اذن ان ننظر الى الموسيقى كما لو كانت  
حصنا من حصون الدولة ) . فهل معنى ذلك ان تاريخ الموسيقى  
انصت مطيعا لقولة افلاطون ؟ طبعاً . لا ، والسيمفونيات المجيدة  
والابداعات الموسيقية الرائعة شاهد على ذلك فالموسيقى ليست  
نظاما وليست مجموعة خطوط لا خيار لنا فى سواها . وكذلك  
الشعر ! وبذلك يستطيع الانسان ان يقول كما قال ( كبركفارد ) :  
( اننى اكون ) .



## الشعر والحدس

الحدس فى الشعر موصل لما وراء الاحوال الخارجية والظواهر فى العالم . والشاعر عندما يتعامل بوعيه مع موضوعات وموجودات معينة انما يعتمد فى ذلك على خلفية مخزونة تظهر فى ( الآن ) متكئة على الأشياء الموجودة لتمنح نفسها . وعندما لا يقنع الشاعر بهذه الطريقة العقلية من التعامل بين خلفيته الفكرية وبين الأشياء الخارجية انما يتحدى فينولوجيا الأشياء ليثقب جدار الأشياء السميكة ويسوح فى عوالم لا مرئية وغير معقولة ، والوعى يلعب دوره هنا كضابط قديم مكلف بالاشراف على العلاقات . لكن الوعى لا يتكلف بمهمة خرف حرمة الأشياء فيوكل ذلك الى ( الحدس ) والحدس كاستبطان يحمل الرجفة الاولى رجفة الملامسة المباشرة للأشياء الجديدة والفجرية . وهو وتحت تربية الوعى الحاد جدا يصافح الشعاعات الملونة والمسرفة فى حركتها وتبدلاتها ليحقق ظفرا سياحيا فى عالم غير مرصود من قبل الوعى .

ان الخطأ الذى وقع فيه ( برجسون ) كان متأثيا من تأليه الحدس كاطاحة بقيادة الفكر ، معتقدا ان الفكر يمسك فقط بالاحوال دون ان يمسك بجريان الحقائق الواقعية . ومن المؤكد هنا ان حدوس الشاعر أو الفنان ان تكون أكثر من توقعات أو حالات غريزية مدينة للوعى بشرف تألقها بكل جرأة . ان الحدس نفسه

موجود عند الانسان العادى وعند الحيوان ، لكنه مختلف تماما عن حدس الشاعر أو الفنان باختلاف درجة الوعى أو المكاشفة الحادة مع الاشياء .

فحدس الشاعر ازالة للحواجز والحدود وعودة الى وحدة الوجود التى تحدث عنها ( سبينوزا ) .

وغالبا ما تتكشف الحدوس بوضوح فتشكل حالة عجيبة عند الصوفيين والشعراء الكبار فيمعنون فى فرارهم من تموضسهم الجسدى ويختارون نفهم الى مملكة أخرى . والتمرد الخطير الذى يقوم به الحدس هو تبير عن ضجر الانسان القديم من المراقبة الصماء التى بخضع لها من قبل الاشياء المحيطة به . وهو نفى الانسان العاجز ، للموت ، واشتياق اذلى محبط للخلود . وهو كذلك يعنى القوة الحيوية التى شكلت الوجود الحى قبل ان يتشكل الدماغ . وهذا الحدس نفسه هو الروح التى تسرى فى كل المخالبيق الحية ليتمد عبر ثغرات الحدوس والأحاسبس والغرائز الحيوانية وأرواح الاشياء كجسر تفاهم أبدى بين الانسان والطير والبحر والعاصفة والرمل وكل الاشياء . لقد امتلأت مملكة العقل بمصطلحات كثيرة ورموز ومعادلات ، وأضحى الدخول فيها محتاجا الى مؤهلات وشروط .

وتحول العمل العلقى الى صـنعة دقيقة حاذقة ، ملاحظة واستقراء وتجميع واستنتاج وتعليل ومقارنة وقانون . . الخ . . والشاعر لا بطيق ذلك ، لانه لا يريد أن يصنع ، بل يريد أن يقذف اختياره ، يرسم ارادته ، فلا غرو اذن ان تنطلق حدوسه وأفكاره بكامل الحرية وبدون حبر أو تعجيز أو حواجز عقلية .

وانبناق القصيدة طبيعى عند الشاعر الحقيقى من أجل أن

يعالج ضغطه الخاص . ومن أجل أن يضمن — ولو وقتيا — توازنا  
ما . وكطبيعية نسرب الماء بين أصابع الكف التي تضغط الماء ،  
وكطبيعية صوت الثسلال ، وطبيعية حركة الأفلاك ودور الليل  
والنهار ، تنبثق حدوس الشاعر . والحدوس موجودة أصلا فى  
أعماق الشاعر كتجاوب فطرى بينه وبين الخارج . انها انعكاس  
فى وضعية ما تتأكد بفعل الناحية العلاقية التي يرتبط ما فى خلالها  
الانسان بالكون .

وأهمية الشاعر تتبلور فى ناحية أساسية هى التظهير ، أى  
تحويل الحدوس الداخلة من رحلة الاستبطان الى الاعلان ، وهذا  
التظهير كافصاح عن حركة الداخل لا يمكن أبدا أن يتطرق اليه  
الافتعال . بل أن الأثر الخارجى فيه — أى القصيدة — هو نمو  
امتدادى للصوت الداخلى . وعبر الحدس لا يمكن أن تقف أبعاد  
معينة ، فكثيرا ما تلعى الحدوس المسافات أو تقف فى مكان لا تأريخى  
لتتوصل الى فهم تأريخى مغاير . وهى إذ لا تصمد أمام مناقشات  
العقل ومناوراته على اعتبار انها غير خاضعة أبدا لتعقيدات أو  
تقنيات معينة باسم العقل أو حتى باسم الحواس ، فانها تعتبر أحيانا  
النافذة التى تطل على أقصر الطرق بين مجموعة نقاط . لذلك  
فالحدوس هى اطلالات الداخل الجريئة نحو العالم السرى والكثيف  
المجهولية . وهى أيضا رؤيا البصيرة الداخلية التى لا تتقيد بشكليات  
الادراك الحسى . والشاعر نفسه عندما بنظم قصيدته انما ينطلق  
من حالة معينة . وهذه الحالة المعينة تتزاحم فيها الحدوس  
والاحاسيس والافكار بحيث تتوالد شعريا لتستطيع التعبير عن  
أدق الخلجات الداخلية أو التأملات أو التطلعات الى ما وراء الأشياء  
الواقعية . والحدس نفسه ذاتى لانه مقرون بذات الشاعر لكن ذلك  
لا ينكر وجود معادل وسسطى عام أحيانا . و ( بليك )  
عندما يتكلم عن نهاية العالم احتراقا بعد ستة آلاف عام ( لان  
الجحيم هو الذى أخبرنى بذلك ) انما لا يتكلم مدعوما بحجج عقلية

بل يتكلم بفعل موحديات حدسية تصور له نهايات الخطوط وبهذا الشكل .

لقد كان شعر ( بودلير ) مليناً الى حد ما بالمواصلات الحدسية كطريقة لاجتياح وجه عالم متشجع . و ( رامبو ) نفسه كان ينصت الى حدوسه منغماً خطواته ونقها من حيث ان حدوسه كانت قدره الغريب والهامة المتخفى لكل ابعاد الرقعة .

ومن شعرائنا العرب يقدم ( اودنيس ) صباغات شعرية رائعة كمعطى لعملية الاضاءة الداخلية التي يمارسها في اعماقه الحسية ، وحيث تومض الاثراقات الحدسية بنقلات سريعة ترسم طيفها اذهل امام عيني المتلقى . وبينما يسقط البعض من الشعراء في احضان المخاطبة العقلية والتقريرية بفعل ارتباط شعورهم بالمناسبات والاهداف السياسية . وهؤلاء الذين يخفت البزوغ الحدسي في قصائدهم ثم وحدهم الذين يظلون في مكان واحد من حيث أنهم استنفدوا أو يستنفدون شحناتهم فيقعون تحت أسر امكاناتهم السابقة بحيث يظل الشاعر محافظاً على مقياس معين ام لا يتجاوز أبداً طوال السنين .

لذلك نرى ( صلاح عبد الصبور ) مثلاً ، وأحياناً قد راوح في مكانه نفسه فيما اذا 'سنئينا انتقالات تجاوزية بسيطة ومحدودة . ان بعض قصائده تنضب فيها الحركة النيرة للوجود وتنفقد الانبثاقات الحدسية بحيث يتعاون العقل والمنطق على اغتيال الكشف الحدسي . وهذا بعض السر في كون تلك القصائد متوقعة تماماً وكأننا نستطيع ان نفهم ما يريد الشاعر منذ الوهلة الأولى . وان من المؤسف ان نرى وبسبب من ذلك ان بعض الخور بدأ يتطرق الى جسم بعض قصائد ( الجواهري ) الأخرى مما أفقدها الكثير من وحيها الشعري الحقيقي .

اذن : نالشعر الذى يتحجر فيه النبض الحدسى يكون أشبه  
بالسرد وحتى القيمة الجمالية التى فيه لا تقوى على الاثارة الحقيقية  
التى يصنعها الشعر .

أما الشعر الذى تتبرعم من خلاله الحدوس المتألقة مع الوعى ،  
ومن خلال العلاقة بين التشخصن والتعاقد الجماعى العام ، فهذا  
يعطى صورا جديدة وحركة جديدة ورموزا غنية ومناخا يعد بالدفء  
الكونى ، على اعتبار انه غير متوقع بل يحمل شحنات متغيرة خصبة  
لم تكن منتظرة بل تحمل المفاجأة السارة للقارىء ، مفاجأة التجدد  
الأكثر أمراقا .

وهكذا نستطيع ان نضع اليد على الخط الفاصل بين الشعر  
الجاف والتجربدى من جهة ، وبين الشعر الممتلىء بالرؤى . ولكون  
الشعر المشبع بالرؤى هو شعرا منفلتا من الاطار المادى ، اطار  
الاشياء الحجرى والموضوعات المذهبية ، فهو شعر مخلص يتعقب  
أصوات العالم الحقيقية لانه صوت أكثر من حقيقى .

وهو هنا يمثل الرؤيا الفائقة جدا — عند النيو الصوفيين  
مثلا — بل لا يتخلى أبدا عن ارتباطاته الحقيقية ، بارتباطاته بالأرض  
بالخلفية الانسانية ، بالبعد الحضارى ، وبطبيعة اللغة وامكانية  
اللغة .

ولكنه يريد وفى نفس الوقت — الوقت الذى يدرك فيه الشاعر  
تفاهة تصور القطيعة الكلية عن العالم — ان يمارس نوعا ما  
حريته . وحريته هنا ليست الشعار الذى يحتمى به من الواقع أو  
يفتعل به لعبة ما ، ولبست مفساربة يقدم عليها سعيا وراء نتائج  
عملية معينة . بل حريته هنا العبور الجرىء الى ما وراء حدود  
وجسوده الذاتى المشخصن والمجمد عبر المواضع العقلية  
والاجتماعية .

وهذا العبور كمغامرة تشق اللحم المترحل لوجه العالم العانس  
لا يمكن ان ينسج بدون اخصاب الحدوس واطلاقها كقبض تلقائي  
يؤكد استمرارية المزاولة .

ونمة نقطة ينبغي الاحتراس منها لان فيها خطرا ما . هذه  
النقطة هي ان البعض يمتلج اساسا الرؤيا ، فيقدم صورة باردة  
مضلعة وزائفة ، محتبا وراء العبارة ، معتقدا ان غرابة المصطلح  
الشعري تد تتمكن على الانعام بوجود معانقة للشاعر مع المطلق .  
ولكن هل هذا يستطبع ان يحجب تجربدية المعانقة وشكلية  
المطلق ؟ طبعا انه يشير الى امر محتوم هو فقدان التجربة الشعرية  
اصلا بحيث لا تعدو العبادة كلها ان تكون لعبة استخفاء فحسب .

### الشعر والاسطورة:

ان للأساطير أهمية كبرى . ولم تكن هذه الأهمية معزولة  
عن التطور التاريخي للإنسان بل انها من صلب هذا التطور إضافة  
الى انها أسهمت في تغذيته عبر المسافات الزمنية الموهلة في القدم .  
ففي الأساطير تكمن الجذور الدينية القديمة التي عاشت وهبأت  
مجالات خصبة للقدرة الانسانية . وهذا الترابط بين الاسطورة  
والدين والسحر لم يكن اعتباطيا ، بل كان تشكيلا طبيعيا فرضته  
الارادة الانسانية من أجل تلمس نوافذ النمو الحقيقية . أي ان  
هذا التشكيل كان مرهونا بالوعي الانساني ، ذلك الوعي الذي لم  
يكتمل ولهذه اللحظة . بل انه يمثل صيرورة مستمرة وديناميكية  
ممتلئة .

ومع ارتباطات الاساطير والسحر والدين كان الشاعر عينا  
تطل منها هذه الحركة الملتحمة .

فالشاعر فى أغلب حالاته يجنح جنوحاً روحياً منطلقاً ومتمرداً على كل الاعاقات والمجسّدات القائمة . أى ان الشاعر يجسّد أشياءه عبر تحطيمه لكامل التجسّدات المشخّصة تحت عينيه . . وكما ان الاسطورة هى رواية أخرى تجسّد وضعاً خيالياً متمرداً على النسخة الأصلية ( الواقع ) دون العزل الكلى ، اذن فالشعر والاسطورة يرتفقان فى درب المغايرة لما هو قائم عبر القدرة التخيلية والفنية . وهذه القدرة التخيلية والنبوئية التى توحى بملامح شبه دينية تحوى الامتلاءات الحسية والحدسية فى المقابلة بين الطرفين ، الواقع من جهة ، والاسطورة والشعر من جهة أخرى .

ان الوضع البدائى للانسان والذى من خلاله برزت الاساطير كضرورة هو عين مايرثوم الشعر اليوم التنقيب عنه والتنفس من خلال شميمه الموغل فى البراءة الفطرية . ولأن الاسطورة نشأت فى ذلك الجو ، وحيث كان الانسان يتعامل بنقائه الفريزى ، فاذن لابد ان تترجم الاساطير التجربة الانسانية عبر المدى الزمنى ، تلك التجربة الغنية والتى تعد الميلاد الحقيقى للوعى الانسانى والتى ترسم بصدق نمو الادراكات البشرية التى يتأكد من خلالها الانسان .

ويخطئ من يتصور الاسطورة ابتداءً خيالياً مطلقاً . فالاسطورة ومهما تكن انما تعكس وضعاً انسانياً ، كما يفعل الشعر . وازضافة لذلك فان الاسطورة — وكما أوضح دور كهيم — ليست انعكاساً انسانياً من خلال الكينونة الفردية بل هى انعكاسات لحياة الانسان الاجتماعية . ولذلك نهى تحمل فى تضاعيفها درجات ومراتب النمو الحضارى الموضعى أو العالمى . وللتلازم القائم بين الحضارات فى كل العالم فان انعكاسات ذلك التلازم قد برزت بوضوح فى الاساطير التى مهما وصفت بكونها محلية — فى مناطق

ما - نهي لابد ان تحمل بذور الامتداد والتشابه بينها وبين الاساطير  
فى المناطق الأخرى .

ولذلك أضحت الاساطير ملكا عالميا شسائعا يؤرخ طفولة  
البشرية وزخم عواطفها وانفعالاتها ومدى استطاعة الوعي على  
ضبطها وادارة دفتها . وبفعل هذه المكانة استحوطت الاساطير مكانة  
رمزية خطيرة تحولت بفعل الفنون المبتكرة الى مادة ثرة .

وبذلك تعدت أهميتها الحدود التجريدية والزمنية وتحولت الى  
منشطات تساهم بشكل أو بآخر فى ايجاد الجبهة بين العمل الانسانى  
وبين الحلم . وهذا هو نينه ما يهم الشعر . فالشعر اذن عندما  
يستعمل ( الاساطير ) أحيانا فما ذلك الا لالتقاءات الجذور حيث ان  
الاسطورة نفسها كانت كالشعر ( لولا تدخل العقل أحيانا فى تخطيط  
عناصر الاسطورة ) .

وهذا الحنين الى البدايات ، اى حنين الشعر الى الاسطورة  
والى السحر والى الدين ، لم يكتسب غرابته الا بفعل ممارسات  
العقل وسيطرته المطلقة . فتطور العلم والتكنولوجيا جعل الاحلام  
تضعف تدريجيا وحول التأمل الى وجهة تختلف كليا عن التأملات  
الميتافيزيقية التى ترتوى من منابع الخيال اللانهائية . اذ ان الشاعر  
والعالم عندما يتأملان انما يصوغان قصصائدهما . ولكن الطرفين  
يسيران مع ذلك فى طريقين متباينين تماما . وفى دائرة الاخيلة  
اللاعلمية ، والانسانية رتعت أساطير كئيرة وانبتقت قصائد كثيرة .

وكان المناق تضرب جذوره فى التربة البعيدة . لذا فان  
استعمال الرموز الاسطورية فى القصائد طبيعى جدا تفرضه تأريخية  
الانسان وتطوره من بدايته اللااخلاقية الى اخلاقياته الجديدة .  
وتفرضه الرابطة الجذرية العريقة والممتدة عبر الزمن الماضى .



وهذه الرابطة نفسها كرابطة روحية ما هي الا نوع من الانشاءات الفنية التي تمرد فيها الانسان على محدوديته . وقد تكلم ( ف . س . برسكوت ) فى ( الشعر والاسطورة ) قائلا : ( الاسطورة القديمة هي الكمية التي يتطور منها الشعر الحديث فى بطن عمليات بسمبها علماء التطور : ( التمايز والتخصص ) وعقل موجد الاسطورة انموذج أعلى . وعقل الشاعر مايزال فى الاساس صانع اساطير ) . انه اوضح الرابطة ولو انه لم يحاول ان يتوغل فى ذلك مكتفيا باعتبار الاسطورة هي المعين الذى يرتوى منه الشعر . ولعل مما لا بدخل فى صميم الموضوع التأكيد على اولوية الشعر واعتبار الشاعر هو الموجد الحقيقى للاساطير .

ان الشاعر البدائى المجهول كان صاحب كرامات فذة ، وكان يقف وراء تحولات كثيرة جسدها هو بفعل تأملاته الخصبية . ولكن اضعاف طابع الاولوية للشعر لم يصمد فى المناقشات لقلة الادلة . . لانه من المستحيل الحصول على ( عينة ) من شعر فى العصور القديمة جدا . ومتى ما نوافرت بعض الأدلة أمكن تحويل الظن الى يقين رياضى فى كون الشعر هو الجذر الحقيقى للدين والسحر والاساطير والتشكيلات الفوقية الأخرى .

المهم اذن ، ان الرابطة — كائنا ما كانت الغلبة فيها — بين الشعر والاسطورة هي رابطة حقيقية . لذا فاستعمال الرموز الاسطورية فى الشعر انما هو جزء يتم عملية الخلق الشعرى بحيث يكون هذا الرمز الاسطورى لبس نابيا ولبس تركيبا قسريا بتعمده الشاعر للايهام بغزارة ثقافته . بل ان شرطه الوحيد هو تضمينه بالعنوية التأملية بحيث تتماسك الصور والمضمون مع الرمز الاسطورى بعدم استغناء ، بتأخ كلى حميم يتعمق فى حضرة التصسيديات الروحانية . ان اغلب الشعراء الغربيين قد حققوا

استعمالا رائعا للرموز الاسطورية . ومبعث هذا كون هذه الرموز ترتبط بتاريخهم الحضارى ، وهم فى عملية وعيهم لها تشرّبوا بها حتى كادت تتحول فى خلفيتهم الفكرية الى حديث عادى . بمعنى انهم ذللوها وبعد ذلك التذليل أصبح هينا استعمالها فى شعرهم بدون أى قسر . ولكن هل نجح الشاعر العربى المعاصر فى عملية التمثيل واستيعاب الاسطورة شعريا ؟ .. على الاغلب ، لا . . فالشاعر العربى المعاصر محدد ولكنه فى نفس الوقت اراد ان يفتعل تجديدا ما . ومن الممكن ان تكون الوضعية بشكل آخر فيما لو ترك للزمن دوره فى توليد علاقة الاساطير بالتفكير اليومى للشاعر . ولكن استعجال التجديد دفع الشاعر العربى المعاصر الى اقتباس الاستعمالات الرمزية ، او حشرها بفجاجة أحيانا ، وان أفلح بعض الشيء فان ادخال الاسطورة يحول القصيدة من شعر الى صناعة حاذقة .

الشاعر العربى لم بهضم اساطيره الخاصة ، المحلية والقومية ولم يتوصل عبر ادراكاته المتوسعة الى مهم جذورها وارتباطاتها العالمية ، فأنى له اذن ان يحول الاساطير - القاسية والعنيدة جدا - الى احياءات وحدوس وحركة اهابة كاملة الحرية ؟

- ان ( بدر شاكر السباب ) الذى يعتبر بحق أكثر الشعراء العرب استعمالا للاساطير كان نفسه يوهم القراء بان استعماله تلك كاستعمالات الشعراء الغربيين - اليوت مثلا - . لقد فسر ذلك بحدينه : ( هناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث هو اللجوء الى الخرافة والاسطورة والرموز . ولم تكن الحاجة الى الرمز ، الى الاسطورة امدس مما هى اليوم . فنحن نعيش فى عالم لا شعر فيه . اعنى العالم الذى تسوده قيم لا شعرية ، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح . وراحت الاشياء التى كان فى وسع

الشاعر أن يقولها ، ان يحولها الى جزء من نفسه ، تتحطم واحدا فواحدا ، أو تنسحب الى هامش الحياة . اذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعرا . فماذا يفعل الشاعر اذن ؟ عاد الى الاساطير ، الى الخرافات التي ماتزال تحتفظ بحرارتها لانها ليست جزءا من هذا العالم . عاد اليها ليستعملها رموزا ، وليبنى منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد كما انه راح من جهة أخرى يخلق أساطير جديدة ، وان كانت محاولاته فى خلق هذا النوع من الاساطير قليلة حتى الآن ) .

ان الاسطورة تحمل محتوى تاريخيا لا يمكن زحزحته . وهذا المحتوى تضامن فى خلقه العقل والعاطفة ، والفرد والمجتمع ، والنهائى واللانهائى . فبرز كصوى كبيرة تشير الى الاتجاهات العديدة فى العالم : الميلاد والموت ، الحب والكراهة ، والشجاعة والجبين ، الحرية والعبودية ، الآلهة والجند ، الحقيقة والقذارة . وهذه الاساطير اذ تدرس ، انما لا تدرس بشكل أكاديمى يقود الى استعمالها بحشو المعنى . . انما تدرس عبر ارتباطاتها الحضارية والرموزات التي تشبر اليها . وتصنف بعدئذ المداليل لتمنح شحنة ايجابية ، وتزال عنها القشور والغيبية والظلاميات . وحينذاك فقط تدخل الاسطورة فى وعى الشاعر فى دم الشاعر ، وبذلك تتوغل فى نسيج القصيدة بانسجام رحب يتعاطف بكل ثقة مع معانى الشعر الحقيقية . ان ترويض الاسطورة كترويض الحصان الوحشى الذى عجز عنه القادة الكبار وروضه الاسكندر عندما كان طفلا . لقد نجح الاسكندر لانه أدرك نقطة بسيطة جدا لكنها كانت مخابئة عن ذهن القادة الكبار أصحاب الخبرة العتيدة . هذه النقطة البسيطة فيما لو أدركت أصبحت الاسطورة طوع ارادة الخلق الشعري .

وعموما نستطيع القول ان الاستعانة بالاساطير فى التعبير الشعري لا يمكن ان تتحول الى غاية ، فهذا ما يسقط الشاعر من

الحساب . ان الاساطير يجب أن تتحول الى أدوات مؤكدة للقدره  
فى التعبير وأكثر ملامسة لمحيط الحقيقة الشعرية . وعبر هذا فقط  
تنقلت من عادية الاستعمال فى الترصيع المعمارى للمنظومات  
الشعرية . . وتتشابك الاسطورة مع الحالة الحسية والحدسية  
بمرافقة مستمرة حتى النقطة الحاسمة حيث ينفج المعنى الذى  
بستبطنه الشاعر وحيث يندهل الملقى بفعل التفجير الفنى  
الحاصل .

هذا وقد فاتنا ذكر شىء يبدو على غاية من الأهمية . هذا  
الشىء هو العلاقة الصبمية والمتطورة بين نمو الشعر ( الرمزى )  
والاستعمالات الاسطورية . ان الرموز نفسها كانت بمثابة المهد  
العضوى للاسطورة فى الشعر . ولقد كان ( كونراد ) محقا بقوله :  
( ان الأدب كله بناء رمزى ) من حيث ان الرموز هى طرققات الشاعر  
أو الفنان فى الولوج الى عالم الرؤى أو جوهر الأشياء . وقد ظهرت  
بؤادر الرمزية الأولى عند الشاعر ( بودلير ) فى قصيدته ( التجاوب )  
حيث حول العلاقات بين الكائنات الى علاقات رمزية خفية يدركها  
الشاعر فحسب . وكذلك عند ( استيفان مالارميه ) وعند الشاعر  
الكبير ( بول فرلين ) الذى كتب قصيدته ( فن الشعر ) وصاغ فيها  
مبادئ المذهب الرمزى . وما ان تحول الرمز الى لغة شديدة  
الحساسية وسريعة الامتثال للحدوس حتى تفتحت أبواب المهابة  
لولوج الاسطورة الى عالم الشعر . ومن هنا فان المطالبة بتداخل  
الاسطورة مع بناء القصيدة الكلى وتشكيلها الفنية من أجل ان تدخل  
فى وجدان القارئ كمنطق شديد التجاوب ، لا تعنى الانطلاق من  
مشروطات على غاية من التعقيد ، بل من حقيقة لها جذورها  
الصحيحة . ولهذا فان الاسطورة ضمن القصيدة تحوز على امكانية  
التفجير المدهش الذى ينتظره القارئ بانبهار .

## الشعر والرقص

في هذه النقطة بالذات تلتقى مسائل كثيرة تتوضح اراءها نوعية المشروع الانساني . وحتما ان المشروع الانساني ليس أسطورة مجردة عن الفيل بل هو يكاد يكون ( العمل - الاسطورة ) قياسا مع النشاطات اللانسانية . والرقص نفسه يندمج كوسيلة ضمن المشروع ، تقود ضمن اسهامات أخرى الى غاية مشروعة . من حيث ان الرقص معزول تماما عما يلحق به من فهم تقليدي شياع أي أن الرقص يعنى لدينا الحركة أو الانتفاضة الانسانية الملتقية بأعمق الأصوات الداخلية غير المسموعة والموجهة كلغة ذاتية تنط في كل الحالات ارتفاعات جدارية قدرية . لكن الشعر نفسه لغة تلتقى مع أكثر الأصوات الداخلية بعدا فهو والرقص توعمان من خلال العلاقات الحسية والحدسية ، ومن خلال المشروع الانساني الجسدي .

**فاولا :** الشعر والرقص كلاهما يمتلك ايقاما . وهذا الايقاع هو الشكل الخارجي للحركة الداخلية التي تشد الانسان بالعالم شدا علاقيا لا ينفصم أبدا .

**وثانيا :** ان الرقص هو التعبير البدائي والتلقائي تماما ، غير المتأثر بتعقيد مفروضة . والشعر نفسه يكتسب وجوده من خلال

هذه النشأة المستمرة الدفق لذا فالشعر والرقص هما شكلان من لغة واحدة ينرصدان الحركة الحياتية العميقة حركة الانسان في محاولته أن يكون الأشياء نفسها ببداية معاصرة دونما عقلانية كلاسيكية أو تقليدية موروثه أو بنود أخلاقية من أجل ان يرسمها العمق الانساني .

**وثالثا :** ولكون الحركة ازاء العالم ، أى الحركة الانسانية ، هى تمردية معارضة ، فغالبا ما تكون حركة الرقص وحركة الشعر من قبيل الوحشية الواعية وحشية الرعدة الانسانية الاولى والمنتفضة ضد التواطؤات اللاانسانية . وكما يدين ( نجنسكى ) الحرب برقصة ضارية رهيبة ، فكذلك يدينها الشاعر فى عشرات القصائد . وادانة الحرب نفسها تحتاج أصلا الى الحركة الوحشية الواعية ، التى من خلالها يبتدى العنف الثورى مشروعا ومبررا تماما .

**ورابعا :** ان الشعر والرقص كلاهما يمثل توقدا روحيا . ففي الشعر تتوقد الكلمة لتَهز الصمت الغبى والرضا المتناول . وفى الرقص تتوقد حركة الروح مسخرة الجسد الثقيل والاعتيادى لاغراضها .

**وخامسا :** ومن ناحية الغرض ، الغرض الذى يلج قدسية المشروع الانساني تتوافر الغاية الانسانية عند الشاعر والراقص فقد يبكى الراقص ويبكى الآخرين ، وقد بضحك وبضحك الآخرين . وقد يتشنج أو يثور أو يكسل متمكنا من اثاره المشاهدين ، خالقا رباطا روحيا قائما بينه وبينهم . وكذا فذلك عين ما يبتغيه الشاعر ، وما هو حاصل بينه وبين المتلقين . فالشاعر والراقص اذن يمثلان الغرض الانساني المشدود الى الأفق البشبرى . وللعودة الى موضوع الرقص ينبغى تشذيب الرقص من الانطباعات العالقة به

نتيجة للاعتيادات المتكررة التي تخلق حول الرقص انطباعات جامدة وظالمة ، فالرقص ليس اللعبة الانفعالية الضاحجة التي تروم فرح وتصفيق المشاهد ، بل ان الرقص هو طريقة للتعبير عن الدخائل الانسانية الشديدة الحرارة . وهذا التعبير الرقصى هو وبالاساس غضبة ازاء الموت ، واجتياح لكل المصطلحات الشعائرية والمنحجرة التي ترهق الانسان بأخلاقية عديمة المحتوى وليست أكثر من كونها غرورا لاهوتيا من مرحلتها الاخيرة . فالراقص لا يمتلك الا لغة وحيدة وشاقة هي لغة امتطاء الروح للجسد وهذا التسخير كميل للتوحد الداخلى وتخل عن الثنائية القديمة ( والرسمية ) بين الروح والجسد هو عين ما يطمح اليه الشاعر وكل فنان حقيقى . ولذا فالشاعر والراقص كلاهما يسير فى طرق لانهاية ولو أنها تحمل النهائية أصلا وفى طرق مطلقة ولو أنها تحمل النسبية أيضا ، وبين المؤلف واللامؤلف يتحول الشاعر والراقص الى كينونة ايجابية متحدية ترشق العالم بمفناطيسية الكلمة أو الرقصة . الشاعر يزيح المحيطات التي تحاصر عمقه النووى ، والراقص بحركته يسحقها بقسوة وشجاعة غريزية تتحدى القيد . الشاعر يتحرك ، يؤشر بنفعل ، أى لا يتهاذن أبدا ، والراقص نفسه عدو للبقاء فى وضع تقليدى روتبنى ، بل يتجاوب مع ندائه الداخلى . وهذا النداء يكسبه الطاقة الغريبة والالهام الشعرى الذى يجعله يقفز فوق المواضع الاعتيادية والحدود الجسدية والاجتماعية .

فى القصيدة طلقة ، وفى الرقص طلقة . . فى القصيدة تحد ، وفى الرقص تحد ، فى القصيدة مداليل نائرة ، والرقص ثورة ! فى القصيدة حرية كاملة ، وفى الرقص حرية كاملة أيضا . ومن خلال الحرية الحقيقية تتلاقى الابداعات الانسانية الفنية والأدبية على صعيد النشوة الروحية . ومن خلال النشوة الروحية تتبلور نشوة ديونيسوسية ظافرة فى كل حالات البهجة والنكوص .

وهذه النشوة ، نشوة الراقص والشاعر ، هي نشوة دينية  
... وجذور الشعر والرقص تضرب في أعماق الحضرة التي  
تضرب فيها جذور الدين . و ( المصلون ) وهم طائفة مسيحية من  
الهرطقة تعتبر الصلاة المتصلة هي التي يمكن أن تجتث الخطيئة  
— كانوا يرقصون من أجل أن يطأوا بأقدامهم شياطينهم — وفي  
رأيهم أن لكل انسان شيطانه — وهم في رقصهم هذا كانوا يمتلكون  
خاصية أخرى هي خاصية الانكشاف الشعري . فالصلاة شعور  
والرقص شعر ، وكلاهما دين الحنن الى المطلق والرغبة في تمزيق  
ستائر الظلمة .

وبحكم هذا العناق الحميم والأصيل بين الجذور في الشعر  
والرقص والموسيقى والدين أصبح للاغريق اله يدعى الاله  
( أبوللون ) الذي كانت تحيط به ربات الوحي عازفات على الأوتار  
مغشديات ، لأنه اله الرقص والموسيقى والشعر والالهام (١) .

---

(١) ( عن الباب المرصود ) لعمر فاخور .



## الشعر والمخدر

يجب الاشارة بديا هنا الى كون الموضوع غير متعلق بالشعر السياسى ، الشعر القومى او الوطنى او العقائدى بالمصطلح المعروف فى المباشرة والوضوح بل بالشعر الآخر ، شعر الرؤى والاشراق والطبيعة الانسانية اللاواعية ، حيث يستحم الشاعر فى عالم من شعاعات غير مرئية ومقدسة .

والمخدر هنا تأثير خارجى . فعل متدخل لتحقيق انكماش الوعى واطلاق اللاوعى والعمق الباطن المجهول والغامض والمحجور فى اسيجة الماضى احيانا ، او المهمل ، او اللاعقلى احيانا اخرى . . ولذا يستسحن ان نفرق بين الخدر الطبيعى والخدر الاصطناعى . فى الخدر الطبيعى يتجرد الشاعر من انضباطات عالمه الفعلى المعاش بتجربة مباشرة مع المطلق وهذه التجربة غنية تماما لكونها طبيعية تماما وحالة عناق مع المجهول المقدس ، ذلك الوثنى الذى يتعبده الشاعر . اما تجربة استعمال المخدر فهى تقدم نتائج مشابهة لكنها غير طبيعية لانها نفتقد أصلا الامتداد او همزة الوصل بين الوعى واللاوعى ، بين العقلى واللاعقلى ، بين الفعل واللافعل بين الماضى والزمن القادم . وهذا الامتداد له وجوده غير الاصطناعى

الذى اذا تجلى لوحده بدون معونة خارجية فانما يرسم نفسه بكامل ابعاده ، فى حين انه يرسم نفسه فى تجربة الخدر الاصطناعى تحت بقايا رقابة شخصية داخلية قريبة الاحتفاء . واى عاقل يدرك الفرق بين تجربة الخدر عند ( رامكريشنا ) مثلا وبين ( سارتر ) فى استعماله المخدر ( اى الخدر الاصطناعى ) . ( رامكريشنا ) يستغرق فى اشراقات وصفاء رؤوى عجيب ، فى حين مخدر ( سارتر ) يصور له ( ابا جلمبو ) بطارده .

ان الحديث عن ( رامكريشنا ) يجرنا للحديث عن الشعر الصوفى . وهذا الشعر هو الروح الشعرية الحقيقية . انه مكاشفة خارقة مع المطلق ، وهو عودة الى البدايات الاولى فى الوجود حيث تلمع اجواء جديدة يطرقها الشاعر نفسه فى رحلته . وهذه الاجواء التى تشكل الملكوت الساحرة الآخاذة تخلق فيضا تلقائيا من مشاعر الاتحاد بالكون والاشياء . ان الشاعر تفتى امام بصيرته الداخلية الجامحة كل الحدود والاسيجة التى تحرم على الانسان العادى المرور ، فيدخل فى قلب الاشياء ، فى قلب الزمن ، يتأخر الى الماضى او يستبق الما وراء . ودخوله هذا فى ملكوت ( صباح الخليفة ) عند ( هكسلى ) او ( خاتمة مطاف الخليفة ) مثلا عند ( المتصوفين المتدبين ) انما هو دخول فى الكلمة ، فى الهمسة ، فى الحركة . ومن اجتماع الكلمة ، الهمسة ، الحركة ، والنفس تتوالد قصيدة وهذه القصيدة تكون عظيمة حتما مادامت من نتاج ( الغيبوبة ) ، الغيبوبة هى التى تهمننا ، وهى مقياس شاعرية القصيدة . ماهى الغيبوبة اذن ؟ هل هى فقدان الكلى للوعى وانعدام الرقابة العقلية ؟ هل هى عودة للغرائز البدائية ؟ هل هى اطلاق للوحشية الموروثية ؟ . ان كانت هذه هى الغيبوبة فبالتاكيد ان القصيدة تكون مجرد صراخات حمقاء وتشنجات وشتائم ، اى وضعا جنونيا ، وبالتالي تنعدم القصيدة كليا .

فى الحقيقة ان الشيبوبة المقصودة ( غيبوبة المتصوف والفنان الذى يمنح نفسه كلية لعمله الفنى ) هى غيبوبة من نوع خاص .  
هى استقطاب الوعى الخارق المتصادم مع الوضع الكونى المثور .  
وهذا الاستقطاب ينتقل الى الخط الآخر الذى يوازيه ، خط اللاوعى المولود عبر تركيزات الوعى ومناضلاته ، وذلك كله ابتداء من لحظة لجوء الوعى المربد للحلول بالأشياء والعالم ) الى استعمال الغياب اللاواعى ، والذى يمثل قمة الوعى . اذن ومن هذه القضية يكون الغياب هو ذروة الحضور ، هو ذروة الامتداد فى مناطق العالم غير المكتشفة وغير المألوفة ، الحضور المكثف ، العنيد والبطولى هو غياب ، غياب عن الموجودات من الملموسات والمحسوسات ، ولكنه حضور كلى فى حضرة المؤاخاة مع الروح الكونية ، مع الماضى والحاضر والمستقبل . ومن هنا بتغير زمن الشاعر ، ومن هنا صالح الشاعر بين الوحدات المتعارضة ، ومن هنا أيضا ديمومة العالم . والشاعر نفسه ( بلال ) يؤذن ، بالديمومة ، بالرعشة الخالدة ، بالنفثة الانسانية المتحدية .

ويبرز هنا خطر واضح هو خطر افتعال الحالة الصوفية ، هذا الافتعال المصاحب بقدره ثقافية وبلاغية ، حيث يظهر ناظم الشعر متوترا مرميا فى الابعاد القصوى ، او فى الابعاد القائفة . تارة يتغور وتارة يتحدب وتارة يتسطح ، وترتج كلماته مطلسة واخزة ، شاكة ، فى عالم من فراغ مهمل .

الكلمة التى يستعملها هذ الناظم تحمل مدلول العمق . الكلمة الكبرى التى تحوى كبر العالم ، لكن الناظم يقهرها فى ساحة الازلال . الكلمة عنده تهان ، تسرق ، تدنس ، وهذا لا يهمه مادام يريد ان يكون القراء مغفلين وهو وحده البطل الفخ .

. ان الاشراق هو الانفتاح الحقيقى ، هو تلمس الجذور الاصلية  
وغير المدركة للعالم . هو اتصال الحدس بالبعد المطلق . هو نفي  
لموت وايدان بالخلود . و بالتالى هو التحدى لشيئية الانسان  
واثبات للانتصار . فالخدر الاصطناعى اذن لا يسد مسد الاشراقات  
الحقيقية . والبلاغة المنطقية لا تستطيع ان تزيف معنى الكلمة .

ونعود الى الناظم الذى تحدثنا عنه . هذا الناظم يستطيع  
ان يراجع نفسه ، يستطيع ان يتأكد من كونه صادقا ، وبعد ذلك  
ينشر قصيدته . لكنه عجبول ، يفتعل الرؤيا ، يفتعل الكلمة ، يفتعل  
كل شىء ، وبالتالي يقذف بقصيدته . وطبعاً لا تكون قصيدته أكثر  
من قماشة ممزقة ومرقعة بألوان صارخة . هذا الناظم يتعاطم  
عندنا فى العراق بنسب عديدة واضحة ، يتشترق فى الكلمة ، او  
يتغنج أو يرقص ، يتثنى حادا ، مدببا ، متطرفا ، ولو ان التشترق  
والغنج ، والرقص بأنواعه يكون تجربة طبيعية وليس تمثيلا لكان  
فى ذلك شأن آخر ، اما الرسم الفنى لقضايا غير مدركة وغير  
معاشة ، او الرسم اللافنى لقضايا مدركة ومعاشة فهذا ما لا يكون  
من الشعر حصرا وتحديدا .

## الشعر والجذور

القصيدة تمتلك بناء . وهذا البناء يتشكل من عدة صور منسجمة فى وحدة منطقية . هذه الوحدة المنطقية هى منطق جديد للعالم ، حيث ينسف عالم بأكمله وتنشأ محاولات يستجيب لها العالم الجديد . .

واذ تتكلم القصيدة بنفس لانهاى واذا تجول فى ابعاد غير ممكنة وممكنة فمعنى ذلك انها تمتلك بعدها الثابت كرصيد يمتد منه ومن خلاله منطقتها التمهيدى هذا الرصيد هو الجذر ، فالقصيدة ذات جذر . والتغور نفسه ، والخلفية ، والاوليات ، كلها ترقد فى الجذر وبدون الجذر تنمحي وحدة القصيدة الذاتية ، وينتفى تموضعها .

جذر القصيدة يضرب فى امتدادات أفقية وتحتية تتشكل فى التقاء الشخصية بالزمن . انه يعيش فى أعماق الشاعر ، فى انقباضاته ، فى خذلانه ، فى تطلعاته ، فى زحفه التلقائى الباهت ، فى ماضيه ، فى معاشاته اليومية . وهذا الجذر يعطى للقصيدة روحها الاكثر نقاء ، حيث لا مجال للتسويات واضافة أغطية واختلاقات ، اذ من الجذر الحقيقى ، جذر التجربة المحصنة

بالدزاین الانسانى والتأريخ تتولد ( الشرارة الالهية فى زند البشر )  
— على حد تعبير بيرس — ان القصيدة نفس دينى ، وكل نفس  
دبنى يتأهل بشروط الولادة واشكالات النمو الذى يقاوم اللاوجود .  
والدين نفسه له بعدان ، عمق يعود الى الماضى ، والآخر توغل  
فى المستقبل .

والبعدان مشروطان متلازمان . وفى القصيدة ، كما فى  
الدين . فالقصيدة الحية ، القصيدة التى تقاوم العالم الممزق بأدوات  
مستنبطة من ذات العالم ، القصيدة التى تتجسد فيها الاشراقات  
والرؤى بأخوة وبدون عناء ، ويتألف سبهنونى ، هذه القصيدة حتما  
تنطلق من أرض ، أرض فعلية ، حتى لا يكون هناك أى مجال  
للمساومة على حساب الحقيقة . وهذه الحقيقة تسلم من يد ليد  
وتنمو من يد ليد عبر الشعور وعبر المعرفة حتى اللانهاية . ولذا  
فلا ضرورة تواجد الحقيقة يظل الجذر نقطة البدء .

قصائد ( الجواهرى ) هائلة ، باسقة ، لانها ذات جذر ضخمة ،  
( بدر شاكر السياب ) ، ( سليمان العيسى ) ، ( بلند الحيدرى ) ،  
( سعدى يوسف ) ، أغلب فصائدهم رائعة لوجود الجذر الحقيقى ،  
أما الشخصية الهشة ، العديمة العمق أو الطيبة ، فهذه الشخصية  
تافهة ، لا حقيقة فى عطائها . والذكاء نفسه ، قد يضيف مغالطة  
أكثر خطرا . فالشخصية المسلوخة عن الحقيقة التاريخية اذا كانت  
ذكية فانها قد تلعب دورا قذرا . الذكاء يختصر مسائل كثيرة ،  
ويوحى بأنه يستغنى عن التجربة وعن الحقيقة الشخصية ،  
ويمارس أبشع تزوير وبأقل ما يمكن من الضجة . والذى أهتم به  
الآن هو : ( الشخصيات الطنبية ذات العمق الموحد ، والذكية  
أيضا ) والتى تقدم ( شعرا ! ) . هذه الشخصيات العديمة القرار  
والتي تمتلك ماضيا مزيفا وحاضرا مزيفا ، وتريد ان تفترض وضعها

المستقبلي كشرط ضد الآخرين ، تعتمد على شيئين : الأول ، المنطق  
والثاني : الامتثال للاقتساسات .

فمن ناحية المنطق ، نصرف تلك الشخصيات بقبالية جيدة في  
استعمال العبارات البلاغية والاستعارات المنقولة ( وقديما أكد  
أرسطو على خطورة الاستعارات في اللغة ) والجناس والطباق  
والمناورات الكلامية الاحتمالية ، بحبث ينصت المتلقى أمام تلك  
الكلمات التي تمتلك خاصية سحرية معينة تخلق انجذابا معيناً ،  
ويظل مبهوراً ، حتى يتأمل ، وبعد ذلك ينفضح الزيف أمام التأمل .  
أما الناحية الأخرى ، والتي وقع فيها الكثير من هواة نظم الشعر  
الحديث فهي الناحية التقليدية . انهم وبتأثير من مطالعاتهم للشعر  
الغربي المترجم وما رافقه من نقد أدبي ، قدموا عطاء شعرياً  
ممسوخاً . ان صاحب التجربة الحقيقية لا يضحى بتجربته من أجل  
تأثرات قرائية . انه يكتب عن تجربته بشكل تكمل فيه القصبدة  
مساحة التجربة . ولا مانع من التأثر والاقتراس اذا كان التشابه  
طبيعياً ، يمثل حالة انسانية مشروعة . اما ان يقدم ( الشاعر ! )  
قصيدة مشحونة برموز غربية واستعمالات مترجمة واساطير منقولة  
ومدسوسة للترصيع ، فذلك ما يدعنا محقين في تسميته ( لاعب  
السيرك ) المخادع . لماذا ؟ لأن الشعر ليس نزوة أو سيادة جديدة  
ورثة للسيادات الارستقراطية .

الشعر دم ، وان كانت كلمة ( دم ) مثيرة للرعب فالشعر  
( روح ) ، والروح هي العالم وهي الجذر ! .

ان ( داماسو الونسو ) قد تحدث عن الشعر المقتلع الجذور .  
وكانت التسمية مرتبطة ( باسمه ) . ولكن هل ان هناك شعراً مقتلع  
الجذور تماماً ؟ هذا ما يعترضنا أحياناً . الشعر شأنه شأن أى  
شئ في العالم لا بد ان يمتلك جذراً . وان ( الونسو ) عندما تكلم  
عن ( الشعر المقتلع الجذور ) كان يقيم بذلك قصائد الشاعر الاسباني

الكبير ( جوستابو أدولفو بيكر ) الذى كان يقول :

! نولد مع ومضة برق

ويبقى وميض البرق مستمرا عندما نموت

ألا ما أقصر الحياة !

المجد والحب اللذان نسعى اليهما

هما شبحا حلم نلاحقه

والصحو هو الموت (

و : ( فى بحر الشك الذى امخر

لا أعلم حتى بماذا أؤمن

ومع ذلك نقول : هذه الرغبات لى

بأننى أحمل هنا ، فى داخلى

شيئا الهيا )

وفى الواقع ان ( بيكر ) هنا انما يؤكد أنه ليس منقطع الجذور بل ان جذره كان الجذر المأساوى المشبع بالبؤس والقلق والقرف .  
ولذلك تمنى ان يكون ( ممثلا تافها فى مهزلة الانسانية الكبرى ! ) .  
ولهذا فهو يمتلك جذره المرسوم بقسوة مظلمة فى عالم منتكس .

اما الشعر المقتلع الجذور فلم يكن عند ( بيكر ) ، بل ان التسمية تجد انطباقها الحقيقى عند بعض شسعرائنا . انهم فى الغموض والمتاهات الكلامية يخلقون المضيعة . انهم وبمزيج ذكى من الاستعمالات المنطقية البارة والاعتباسات استقطاعوا أن بمسكونا وقتنا ما . لكننا مع ذلك نعرف من هم ، كشخصيات لا حقيقية . الشخصيات التى يرفضها حتى ( بيكت ) نفسه .



أما الشخصيات ذات الجذور الانتحارية ، جذور الامتثال الكلى ، لوضع مأساوى فهى جذور . ولذلك فادولفو بيكر نو جذر ، ومعه كل الهياكل المتعبة التجوال برؤوس مجنونة .

ان الشعر المقتلع الجذور هو الشعر الذى يعتمد على ( الشكل ) فقط متجردا من أى مضمون . انه شعر النبيرة والطلاسم اللفظية ، والصوت اللاحقيقى وهذا الشعر توجد له نماذج عديدة تمتلئ بها الصحف الأدبية . وهو عند المسح النقدى انما يرتبط أساسا بالخواء الذى يعيشه الكثير من الهواة .

ان الفراغ والفشل والارتكاسات قد تكون سببا فى تهشيم شخصية الفرد وجعلها شوهاء عاجزة عن مسك خطوطها الحقيقية . وبمثل هذا التقعر الهوائى الذى تخلقه الاحباطات المتعاونة مع انقراض الجراءة تظهر قصائد يتيمة .

هذه القصائد ولكونها منعدمة الجذور انما تكون غير مرتبطة أصلا بأية لحظة ولا بأى مكان ، وهى مع هذا تحمل بصمات أصابع هوية القائل .



## الشعر كضرورة

عبر كل المراحل الزمنية التي يتخطاها الانسان يظل الشعر ملازما للوعى الانسانى . فمادام هناك انسان يعى ، هناك شعر . وهذا الشعر هو نافذة الانسان التي يحرص عليها بشوق ليتصل بالأبعاد الانسانية الكونية غير المطالة . لذا فليس الشعر ترفا لغويا موسقا أو من ( الكماليات ) . انما هو حاجة وضرورة . . فبقدر ما يكون هو عطاء يمنحه الشاعر من قلبه وعقله وأعصابه ودمه فهو الضرورة التي لا يستغنى عنها الشاعر .

والشاعر حاجته هنا أنه يعطى ، أنه يبذل نفسه شعرا . لذا فهو على الدوام يعيش أعلى درجات نكران الذات ، فذلك هو الطريق الوحيد ليدوس على الحواجز ويلتحم بالأشياء والصور والحركة .

والشاعر ان لم يعط ، ان لم يتشوف بالشعر الى عوالم جديدة انما ينصدم ولذا نعود الى ساعة البدء، ساعة ميلاد القصيدة . هذا الميلاد طبيعى غير مفتعل وغير مشروط بأحكام معينة . انه انبجاس تلقائى (٢) ، فهل يستطيع الشاعر ان يكبت ذلك ، أو

---

(٢) ولهذا قال ( وردزورث ) عن الشعر : (بأنه انهمار مرتجل للشاعر

غزيرة ) .

هل بمقدوره ان يحرم الوليد من النور ؟ طبعا لا . الا فى المنظومات الشعرية ، فهذا جائز . أما عند تكون القصيدة حقيقية مواراة بالحركة والحرارة والبذل أو التطلعات الجسورة فالشاعر يسقط فى يده ويخرج الأمر من طوقه . ومهما تكن العوائق الخارجية والمثبطات وقوى الكبح فلا بد ان تولد القصيدة وتخرج حتى لا يتخشب جسد الشاعر ووعيه ، حتى لا يتحول الى تابوت . فالكلمة هى السلطان حينذاك . والكلمة قانون واردة وتاريخ ، ان لم تقل نفسها انطفأ الشاعر وتحول الى شىء مستهلك .

وعندما يتحصن الشاعر بالكلمة . والكلمة بالشاعر ، حيث يتم الالتحام بامتشاق جرىء ، تتوافر معان جديدة للبطولة . وهذه المعانى كلها تكملة لاسم الشاعر ، لصيرورته . انها ليست الحاقا بل انها القسم الحى اللصيق بالقلب والوعى وحيث لا مجال للانفصال . فالقصيدة هى الضرورة بالنسبة للشاعر . فكما أن الدم لا يتحرك بدون حركة نبض القلب ، فكذا الشاعر يتجمد أمام الأشياء ان لم يتواجد شعرا . وهو وبالاحتم يتواطأ أن أسهم فى دفن الوليد الشعرى البازغ . الشاعر الوطنى يخون شسعبه ان لم يعانقه بقصيدة ، والشاعر الرومانسى ينقذف فى دروب المتاهة والانسحاق ان لم يطل على العالم بقصيدة ، والشاعر الكونى يخون شرف التأمل ان لم يصل شعرا . فالشعر الضرورة التى لا محيص عنها ، ولذا فان ( جان كوكنو ) كان بقرر حقيقة فى درجة البداهة عندما قال : ( الشعر ضرورة ، وآه لو كنت أعرف لماذا ؟ ) لكن كوكنو فى عرضه لتلك الحقيقة كانت تحبره ( لماذا ؟ ) . وهذه اللماذا هى التى تعطى للضرورة حبوبتها وانبثاقها كشىء جديد مشرق . فالضرورة تدرك دوما — فى حقل العلوم — بعد الاستقراء وتجميع الملاحظات والشواهد لفترات عديدة . أى بعد أن تتواجد المواد التى تعطى القانون العلمى الثابت . ولكن الضرورة عند الشاعر غير مدركة

مثلها فى ذلك مثل الطفل حين ولادته ، فهو لا يعى شيئا ، لماذا جاء ، وكيف جاء ، ومن هو .. الخ . وعندما تتكامل الضرورة يتروى العقل . ويتحول عقل الشاعر ساعة ميلاد القصيدة الى ساعة انذار ، ولذلك فهو لا يتساءل بل يدع التساؤل للنقاد أو للعقل نفسه بعد ان تعمد القصيدة نفسها بالماء الروحى .

وحيث يبدو بديها لنا ان القصيدة روح الشاعر ، والشاعر لايتخلى عن روحه ، فلا بد ان ننتقل الى الجانب الآخر ، المجتمع . والمجتمع هنا ليس العدد الحسابى الأكبر أى الكم، بل هو الوثن العزيز الذى لا يفرط به الشاعر أبدا حتى بعد ثورة الغضب . وقداسة هذا الوثن طبيعية لانه الكل ، فى الامام ، وفى الخلف ، وفى كل الجهات ، الخالد الذى يهزأ بالموت ، والجبار الذى يرسم طرقات التاريخ . هذا المجتمع هل يعد الشعر ضروريا بالنسبة له أم أن يمكنه الاستغناء عنه ؟ هنا نحتاج الى فارق بسيط ولكنه ضرورى ، هو الفارق بين المجتمع البدائى والمجتمع المتحضر . المجتمع البدائى لا يفقه التاريخ أبدا فى حين ان المجتمع المتحضر يسعى لتشكيل تاريخه . ولذا فالمجتمع البدائى والمندرج مع انسان ما قبل التاريخ، ولو أنه يعيش فى التاريخ ، هو مجتمع يستغنى عن كل الفنون لضمور الوعى عنده . اما المجتمع المتحضر فهو يحتاج الشعر والموسيقى والتصوير والنحت والرسم ، وكل الفنون والآداب ليخلد نفسه ، ليتعاقد مع التاريخ على اشغال مساحته . لذا فالأمم المتحضرة والتاريخية يرتبط نسبها بشعرها ، اما المغول والقرن مثلا ، فلم يصل لنا عنهم شعر ولذلك فهم محسوبون كامتداد للانسان المتوحش فيما قبل التاريخ . ومع هذا الأمر فهناك ظن بأنه حتى عند المغول المتوحشين يوجد قلة من الشعراء ، ولكن الوحشية طغت بحيث مسخت كل البدايات الفنية والأدبية بالسواد الهمجى .

واليوم تبدو ضرورة الشعر واضحة جدا بالنسبة للمجتمعات  
.. فكل مجتمع يقدر شعراءه لأنهم يهبونه سحر الحقيقة وجاذبية  
الكلمة ولا محدودية الروح الانسانية . المجتمع يريد سماع واسماع  
صوته من جهة ، وهذا الصوت قد يسمعه بواسطة البرلمان ، لكنه  
الصوت النعى المادى جدا . اما صوته الآخر ، الصوت الروحى ،  
فهذا ما ينقله الشاعر ، يفرد به ، يمنحه للتاريخ . . للاجيال  
البشرية . ومن الجهة الأخرى فان المجتمع لا يقتصر فى حياته على  
الخبز والاتفال والمكاسب ، انه يريد الحق الآخر ، حرته العظيمة  
حرته فى ان يكون طيرا ، فى ان يكون حيوانا ، فى ان يكون زهرة ،  
فى ان يكون ماء ، فى ان يكون لا شيئا (٣) . ولكنه هل يقتدر على  
هذه الحسرية ؟ انه يعبها . . يدركها . . يحبها ، لكنه عاجز عن  
بلورتها . فيلجا لمن اذن ؟ . طبعا للشاعر فهو وحده الذى يتصل  
بالاشجار والحيوان والجماد والسماء والهواء . . وهكذا كان  
( وردزورت ) و ( شلى ) و ( امرؤ القيس ) و ( أدونيس ) . كما  
فى الجهة الأخرى ( هوميروس ) و ( دانتي ) و ( المتنبى ) و ( المعرى )  
و ( الجواهري ) .

اذن فالشعر ليس منحة ، ولا شيئا كماليا ، بل هو التتمة  
الروحية للوجود الانسانى ( فردا أو مجتمعا ) . وبدون هذه التتمة  
يتحول الانسان الى انسان ميكانيكى مسسوخ يعجز عن ادارة  
شئونهِ وشئون الآخرين من جنسه . فالسياسة شعر ، والحرب  
شعر ، والسلام شعر ، والضحك شعر ، والبكاء شعر ، ولهذا  
فبدون الشعر يعقر الانسان نفسه .

---

(٣) ان ذلك قد يبدو سخفا لأول وهلة ، لكنه يبرز كحاجة اجتماعية بعد  
أن يولد المجتمع اللاتبقى .

## الشاعر كقصور :

قد يبدو الموضوع غريبا ، وغرابته بلا شك متأبته من كونه  
وضعية استفزازية ضد القدرة الانسانية . هذه القدرة التي نجد  
من الضروري ترسيخ الثقة بها بغية تعاضم الامكانية الانسانية .  
ولكن هذا لا يهم مادام موضوعنا الوحيد هو ملاحقة الخبرة الانسانية  
الواعية وترصدها الى مالا نهاية

وبخصوص الشاعر نترصد شعره . ونحن لا نترصد الشاعر  
نفسه شخصا بل نترصد الانسان بحيث لا نترك أى مجال  
للمشاحنات أو المقابلات الشخصية التافهة ، لكون الفرد هو مجموعة  
علاقات اجتماعية ، ولكون المنطلق الأكد بالنسبة لنا هو الانسان  
الكل لا الانسان الفرد . ولذلك ينبغي فى كلامنا عن القصور أن  
نحدد المعانى بضبط شبه تام ، شبه رياضى .

القصور الذى أعنيه هو وللتوضيح بتشابهه فى ارتباطه مع  
جراة ( ايكاروس ) الذى نر بجناحين من شمع ، وذاب الشمع  
باقترابه من الشمس و ( سقطه فى الأخير ) . وبدون الربط بين  
الجراة والسقوط يكون أى فهم مغاير للقصور الذى أعنيه مغالطة  
واضحة ، لكون القصور الذى أريد تبينه هو القصور الجزئى أو  
الوقتى أو النسبى فى كل العلاقات والتفاعلات الاجتماعية سببا أو  
نتيجة . ولكن هذا الذى أعنيه لا ينفى بالمقابل وبشكل قطعى رأى  
( جيد ) و ( مان ) بخصوص ان الفن صورة من صور المرض أو  
تعويض عنه ، ( نظرية لبروزو ) ( التى يرى فيها ان العبقرية نوع  
من أنواع العصاب ) كما وانه لا يؤكد . ولكننا مع هذا نستفيد من  
علاقة كلال البصر عند ( جريس ) بموسيقاه اللفظية ، ونستفيد من  
وضع ( بروست ) فى آلامه الجسدية والنفسية وشدوذه الجنسى

وعلاقة ذلك برواية ( البحث عن الزمن الضائع ) ، دون ان يكون ذلك منهجا فى البحث .

اذن . . . أى قصور هذا الذى نتكلم عنه ؟ انه قصور النهائى فى أن يكون لا نهائيا ، وقصور اللانهائى فى أن يكون نهائيا . انه قصور العلل والمعلولات فى أن تقدم تفسيراً نهائياً لحالها . انه قصور الإرادة الانسانية ( التى تكلم عنها كانت ) فى أن تفرض نفسها على قانون وحركة العلل . انه القصور الوجودى ، ومن ثم فى الواقع المعاش يعنى القصور قصور الشاعر فى أن يجعل من حريته الفردية قانوناً لكل الناس . قصوره فى أن بهندس عالماً بشريا ونفوسا بشرية بروح فنانة شاعرة مبدعة . فالشاعر الانسانى الواقعى عندما يطرح شعارا ، يمثل حالة قاصرة . وما أن يتحقق ما طرحه سالفاً حتى يرفع شعارا آخر . وهكذا تتابع الوضعية .

المهم ان الشاعر فى تطلع دائمى نحو الأفضل ، وترصد للحركة الانسانية ووعى للخلق . فهو يمثل ذروة التسامى نحو الاكتمال . اذن أين القصور ؟ هل هو عمق الشاعر وهل أنه يمثل قصور ذاتيا ؟ طبعا لا ، انما القصور يكمن فى طبيعة العلاقة الديالكتيكية بين الشاعر والعالم . ومن خلال هذه العلاقة يحكم على أسلوب الشاعر ، فاما ان يحقق غايته المنشودة ومن ثم ينطلق لآخرى ، او أنه يحكم عليه بالقصور .

القصور هنا ليس عجزا كليا بل هو الامتداد للقصورات المتقدمة . وهذا مفسر جدليا ، فقصورى مثلا عن أن أقفز حائطا يكون هو المحرك الوحيد من أجل أن أقفز الحائط . أى ان القصور الآنى هو الباعث لتلافى القصور وتحقيق الانجاز . ومن حيث ( الإرادة ) يكون قصور الشخص الوقتى هو الدفع لانبثاق الفعل



البطولى . وهنا يكون القصور اهابة ودعوة الى اللاقصور .  
وهكذا تتم السلسلة نبر حلقاتها الواضحة : القصور يقود الى  
اللاقصور . واللاقصور يقود الى قصور آخر ، وتستمر العملية .  
والشاعر خير من يرسم هذه العملية ولهذا قال (اراجون ) :

لم تعد الحياة سرى خديعة

تعي الربح بتجفيف الدموع

على ان ابغض كل ما أحب

وامنح كل ما لم يعد لى

وأظل ملكا ولكن لا املك سوى آلامى !

ولكن هذا القصور المعاش يخضع للامكانية الانسانية . .  
فالامكانية الانسانية توفر أشياء كثيرة وتستطيع ان تحل كل  
التناقضات والقصورات الموجودة سوى ان قصورا واحدا انطولوجيا  
. . هذا القصور هو قصور الانسان ازاء الموت . وهو قصور  
يختلف عن كل القصورات الأخرى ( قصور الأعرج ، والأعمى ،  
والأبكم ، والأصم . . الخ ) .

ولكن لكل قصور تعويضه الخاص . فكما عوض ( فرانز  
كافكا ) عن ( القصور ) برسمه شخصية ( جريجور سامسا ) ، حيث  
صور الانسان حشرة ضخمة ( تمثيلا لانهييار القيم ) ، فقد عوض  
الشاعر بالكلمة والموسيقى والمضمون عن كل التفاهات الاجتماعية  
على اعتبار ان قصور الشاعر هو ليس القصور الذاتى بل هو  
وبالاساس القصور الجماعى ، قصور المجتمع الوقتى ، ولهذا ولدت  
آلاف القصائد المعوضة ، كما ولد ( بسخ كافكا ) .

وسواء أكان الشاعر فى وضعية من يرسم قصوره الذاتى أو القصور الجماعى ، أو فى وضعية من يعوض ذلك القصور بنشاط آخر مقابل ، فالمهم جدا هو توفر القيمة الجمالية ، فما دامت هذه القيمة متوفرة ، يصبح كل نقد متوتر العقلانية باطلا . وهنا لابد من توضيح المفزى المقصود ، فالشعر يمكن أن يقيم من قبل النقاد على أساس أنه ( تشاؤمى ) أو ( تفاؤلى ) ، كوميدى أو مأساوى . . . الخ . ان ذلك كله ملغى تماما لان الشاعر يحوك نسيجته بلغته الخاصة وهو لم بطرح أبدا نشاطه فى المزاد العلنى .  
وكم وكم يعانى الشاعر من النقاد ! .

وكم . . وكم يعانى الشاعر من الجمهور !

وكم . . وكم يعانى الشاعر من نفسه !! وهذه المعاناة تعرض لها الشاعر العظيم ( بريتون ) فهو عندما قال فى احدى كتاباته الأخيرة ( المصباح فى الساعة ) : ( لقد أردنا نحن نهاية العالم ، ولكن هذه النهاية لم نعد نربدها اليوم ، لاننا نرى منذ الآن ماذا ستكون ، واى عبث ينتظرها ) ، تكلم عن فشل وفشل السوراليين الاوائل فى تهديم العالم . وهم عموما ناشوا فترة استحالة ذلك التهديم ، اذ ظل العالم يزداد رسوخا .

اذن ، ألم يكن قصور ( بريتون ) دليلا أيضا ؟ . . وظل بريتون عظيما لانه فضح قصوره الذاتى وقصور حركته السورالية فى صلب شعاراتها . ومن هنا كانت تجربته الشعرية الأخيرة ( بالنسبة لعمره ) رائعة مدهشة .

### الشعر : حركة ومصالحة :

عالم الشعر ليس عالما استاتيكيا . واذ حاول بعض الشعراء تجميد الشعر على فوهات كلمات مدببة أو على أجواء صور مكررة ،

فانما ضحوا بكل شحنات قصائدهم الايجابية على مذبح الميكانيكية المغفلة وغير المبررة . وهناك وضعية ميكانيكية غير واضحة من خلالها تتحول القصائد الى تجاوبف تهرب اليها المعانى رغما . ان هذه الوضعية تمثل فقدان الحركة الحياتية ، الحركة الحقيقية التى تسرى فى الذرات وفى النباتات ، وفى الحيوانات ، وفى الانسان ، وفى كل القوى الكونية ، والتى يشترط ان تتوفر فى الشعر حتى يسمى شعرا . ما هى الحركة ؟ الحركة هى التفاعل والاستجابة بين الشيء ونقيضه . وبدون النقيض لا توجد ثمة حركة . والنقيض مقابل انعكاسى مضاد للشيء ، أو للفعل الموجود . ولا يمكن ان يكون مقابلا مفتعلا كنقيض مخترق يختاره دعوى ديالكتيكى(٤) ولذلك فان التناقض فى صور القصيدة ليس عيبا أبدا ، بل هو ضرورى تماما ضمن ديناميكية الحياة . انه التناقض الذى يستوعب التعارضات الكونية . لذلك فالقصيدة تشق أغلفة العالم والأشياء لتصل الى الجوهر الاساسى وفى هذا الجوهر تتكشف التناقضات والانسجامات بجلاء .

ان القصيدة ليست فى تكتيكها الجيد فحسب ، وكم من قصائد رومانتيكية اعتمدت تكتيكا ساحرا لكنها ظلت عاجزة وشاحبة لانها لم تدرك كيفية الاحاطة بحركة العالم وجدلبتها . ان القصيدة هىصالحة بين التناقضات ، وهى تمثيل واع ومغامر وفعال للثنائية المانوية بحيث لا تبقى القصبدة منتشرة أو تصويرية لا تقدم موقفا . انها بعد ان تعكس صور العالم الحقيقية والمتعارضة انما تبلور الصور المعنية والتى تشكل عنوان القصيدة . ان الحديث عن التناقضات التى تناسب فى ايقاعات القصيدة ينبغى ان يدين التناقضات التى يقع فيها الشاعر من الوجة الفنية أو فى عملية واعية للأشياء ، والتى تدل على حالة العسر الفنى والفكرى عند

---

(٤) اشارة للمحترمين فى مسائل الجدل .

الشاعر . ان التناقضات المقصودة هنا وبكل دقة هي التقابل والتصارع والتآلف بين مجالات قطبي العالم والتي يرسمها الشعر بتساوق متناغم يوازيها شمولا وحركة .

ان الكلام عن وحدة القصيدة ، تلك الوحدة المنطقية التي تشد الصور فى رؤيا معينة مثلا ، لا ينبغى فهمه من الزاوية الاكاديمية ، والا لكانت ( وحدة البيت ) فى قصيدة من الشعر العمودى أكثر ملاءمة . ان أى كلام عن الوحدة المنطقية هو ما يعنى مصالحة التناقضات الخفية فى خلفية القصيدة وكثافتها الحقيقية الواقعة تحت الكلمات . والمصالحة ليست خطوة جدلية لتوفير وضع أكثر ارضاء ، انها ليست حالة تراض ، بل هي النتيجة المركبة والحتمية للأطروحة والطباق ( التوضيح الهيجلى ) ولذلك فأى عرض للتناقضات المستورة بدون استخلاص وضع انسجامى لها هو اعلان عن عالم مفكك بئس ، مزروع بدون اكتراث . وان عمل الشاعر فى رسم هذا العالم المفكك لا يقدم بديلا متخيلا كما وانه لا يصل الى اية حقيقة عارية . وان النهج الدادائى فى الشعر ( أريد أن أكتب بفضاضة — بخنجر يشق اللحم القح — لحم عالم من الافاعى والكلمات الكثيمة الثقيلة ) ينفى أساسا المصالحة بين العالم والقصيدة — على اعتبار ان القصيدة نفسها ترسم العالم وتعارضه — ولذلك فهو يستهدف اشاعة وضع يائس منحرف ولكنه بطولى نوعا ما .

ان الشاعر عندما يلتقط صورا وأشكالا ووضعيات فى عالم مليء بالارتجاجات انما لا يستهدف اشاعة يأس كامل ، لأن اليأس الكامل ، ولو أنه معارضة مطلقة لكنه محسوب تبريرا لوضع سيىء . ان فنية الشاعر ترافق جهده فى خلق احتمالات لعالم أقل ازعاجا ، عالم غير مغت ، عالم انساني ترتسم عليه شارات الأمل .

ان الموقف الشعري لـ ( هنرى ميشو ) فى معارضته الحادة للعالم على طول الخط حيث ( العالم كثيف وعدائى فى نظره ) هو وفى نفس الوقت عدااء للانسان . اى ان (ميشو) الذى طرد اى احتمال واى فرصة امام الانسان المقاوم انما برر اذلية سوء العالم واثار فى الطرف الآخر الى الانكسار الابدى للانسان — ولو ان ميشو يعود مرارا ليحتضن العالم — وهو كان وبالأكيد بحاجة الى فهم حضارى عن الصحة التى تنالها الأمة وبعد انتصارها فى حرب مع الغازى ! هذه الصحة ، صحة الانسان ، وصحة الماء فى الجدول ، وصحة الريح والأغصان بعد الخروج من صراماتها القائمة الى حالاتها الأخرى ، وهى صحة ( النتيجة المركبة ) حيث تشمخ الحياة وحدها . لكن ( ميشو ) كنزوة عاتية كان يجرى اختباراته الرهيبة على الكلمة ولذلك فشل حيث نجح ( ايلوار ) فى المصالحة الكبرى . اذن فالقصيدية ترسم صوراً لعالم ملء بالتعارضات والتعددات . وأية وحدة كلية للقصيدية شكلياً هى تموضع جامد وغير واع أبداً . فالتعارض قائم بين صور القصيدة نفسها ، وبين كلماتها وبين صورها ، وبذلك يكون التجانس حياً ممتلئاً . والتعارض نفسه قائم بين المضمون الدرامى مثلاً وبين السياق الشكلى للقصيدية . ومن خلال هذا التعارض والتعارضات الأخرى ( بين القصيدة مثلاً وموضوع القصيدة القائم ) يتولد الدفع الحيوى الذى يمنح الشعر اخصاباً بعد اخصاب ونمواً أكثر صحة .

ان الشجاعة الحقيقية تبدو من خلال الحديث عن الانخذالات الوقتية ، وان الحب الحقيقى يبدو من خلال التباعد والحرمان ، وان الالتزام الحقيقى يبدو من خلال الضياعات والعبثية الموحشة .

ان ( وردزورث ) فى اعتباره الشعر ( انهمار مرتجل لمشاعر غزيرة ) كان يبين بالنسبة لنا على الأقل انفقاد التخطيط العقلى المسبق للقصيدية مضموناً وأسلوبياً . من حيث ان التخطيط هذا هو القفص الذى يسجن الحرية ، وينعق — بمغاله — بالحرية . هذا

التخطيط تنعدم فيه الحركة الجدلية والتعارض الفعلى فى جوهر الأشياء ، ولذلك لا ينجح فى اعطاء قصيدة شعر حقيقية ، ولو أنه ينجح فى اعطاء منظومات شعرية سياسية مثلا أو دعائية — وما أكثر هذه المنظومات فى عراقنا الحبيب !

أما الشعر الجيد فهو يوضح التحولات الحقيقية والنقلات من حالة الى حالة . والتحول لا يقع بين الحالة والحالة كما يقول ( برجسون ) بل هو فى الحالة نفسها وحيث يحمل كل شىء نواة الحياة وجرثومة الموت . ولذلك فإن ( بريتون ) كان شاعرا رائعا عندما صور التحول بقسوة واضطراب دونما أى خضوع لمقاييس جمالية أو أطر معينة تتخفى وراء مسميات وحدة القصيدة أو ما شسابه .

وفى غمرة كل التحولات الكونية والانسانية تتوضح موضوعة المصالحة بين ( الشاعر ) و ( العصر ) ، بين كثافة العصر وآليته وبين رغبة الشاعر فى التجاوز والتخطى . العصر يخط بأنامله سمته ومنطقه ، والشاعر يحارب كل ( منطلق ) من الخارج بمنطقه هو ، ولكن مع ذلك فثمة مصالحة . وقد أوضح ذلك ( اليوت ) صاحب التجربة الشعرية الفائقة : ( يحدث أحيانا ان يعبر الشاعر — بمصادفة غريبة عن مزاج عصره فى نفس الوقت الذى يعبر فيه عن مزاجه الخاص المختلف تماما عن مزاج عصره . وليست هذه قضية زيف ، فثمة التحام بين الاستسلام والتحدى تحت مستوى الشعور ) . الاستسلام والتحدى عند ( اليوت ) انما هو التركيب الخالد والتراضى الذى يتوج التعارضات فحسب وان سيولة هذا التركيب وطبيعته فى البداية ، وفى الثلاثيات ، وعلى الامتداد ، هو الذى يضمن انبثاق القصائد . ولذا كان ( اليوت ) واصفا جادا لهذه الحقيقة بقوله : ( اما فى ذهن الشاعر فهذه الجزئيات تشكل دائما تركيبات كلية جديدة ) .

## غربة الشاعر

الغربة — بالنسبة للواعى — مداد العمل الفنى المكتمل . .  
وهذه الغربة لا نعنيها بشكلها الاطلاقى حيث ينتبذ الشخص ركنا  
قصيا معزولا عن العالم، أى الغربة (الرهبانية)، بل نقصد بها غربة  
الشاعر التى يحناجها كمسافة تضىء له جدر العالم . تلك الغربة  
التى تتبلور كاستجابة لتحديات الشاعر لعالم مثلول . وبذلك ينتفى  
الطلاق بين الشاعر وعالمه . فمنذ البدء والشاعر يجتاح العالم  
بكلماته ، وهذه الكلمات — النفس الالهى ، تتوتر عبر البوابات  
الكونية لتضىء الدهاليز . وحتما هذه الاضاءة امكانية فاعلة محاورة  
موغلة فى الكشف والجرأة . الشاعر اذن امكانية كبيرة ضخمة  
فريدة من نوعها . وهذه الامكانية ما كانت أبدا بلا جذور . انها  
نابعة من كل آهة ومن كل حلق وقلب وصورة وحادثة وتطلع . .  
فالشاعر ابن المجتمع ، والأشياء ، والدورة الزمنية . وعند هذه  
البنوة تتحقق أبوته الشرعية الحاملة . ولذلك فهو عندما يغترب ،  
عندما يخلق فى رؤاه ، انما يستجمع موادہ القديمة ، تلك المواد  
التى نالها فتوطدت عبر المعاشة الحميمة والتلاحم الحار والمواجهات  
الانسانية النبيلة . وعند الاستجماع وحيث تتواجد ارهاصات  
الخلق الجديد ، ومن أجل أن يولد ( آدم ) جديد فى قصيدة ، لابد  
أن تتجلى غربة الشاعر . فالعالم القائم ، عالم تقليدى معروف ،  
أشياءه قامة ومدروجة تحت مسميات واضحة وعلاقات مفهومة .

ولكن الشاعر يريد نسج رؤاه وصوره وأحلامه بتفنن وإبداع ،  
ولذا فهو لابد أن يفجر التصادم بين أخيلته المتمردة وكثافة العالم  
الثقيلة . ومن هنا تتأتى غربة الشاعر . وتلك الغربة تظهر فى  
الكمة ، فى الموسيقى ، فى الاهتمامات ، فى التجواب ، وفى  
اللانهاى .

وطبعا يتأثر بذلك سلوك الشاعر كليا ، لأن سلوك الشاعر  
والفنان امتداد طبيعى لا لبس فيه . لحقيقته . واذ يختلف سلوك  
الشاعر عن تسلكات الآخرين بكونه غير اعتيادى أو غير مألوف  
أحيانا ، فيبقى السلوك ، الوضع المتم للقصيدة والجو الوحيد المهيء  
لها . وعندما يدعى البعض الاغتراب باختلاق نمط معين فى السلوك  
أو فى الزى، مثلا ، انما تبقى العربية ليست أمام الحصان فحسب ،  
بل تكون هيكلها محطما بدون حصان ، وتسقط الدعاوى أمام الحقيقة!  
لفترك الآن موضوع السلوك فهو مرتبط كليا بمواضع الشخص  
ومواقفه الحقيقية . ولغات الى الشاعر فى غربته .

الشاعر وكما قلنا ابن للمجتمع والكون . ولكن هذا الابن  
متمرد ، لماذا ؟ لان وجوده مشروط بحريته ، الشاعر حرية كاملة  
حرية تريد أن تجوس فى كل المناطق فى العالم ، تريد أن تتكلم ،  
ان تعترض ، ان تصنع ، ان تفر ، ان تخلق . . حرية نشوانة  
غاضبة ، وهذه الحرية يرفضها العالم ترفضها الآلة ، يرفضها  
التكنيك .

فى الآلة تعرف حركة كل شىء : من هنا يذهب ، ومن هنا  
يعود ، وهكذا ، أما حرية الشاعر فهي جديدة فى كل لحظة ،  
مفاجئة ، غريبة ، مذهلة غير ملجومة بالعقل ولو انها ذروة التوهج  
العقلى . حرية الشاعر ليست عطية العالم بل منتزعة ، وفيها  
يكن الرفض لكل ما هو آلى ولا انسانى وان كان يوما ما انسانيا ،  
لان العالم حركة ودفق وسيولة ، فما هو انسانى يضحى لا انسانيا ،



وما هو لا انساني قد يتحول انسانيا تتلاحق آلاف الانبثاقات . العالم نظام أو شبه نظام ، والشاعر يحس بالنفى كما أحس بذلك ( كيركجارد ) ( اذا أردت أن تنفينى صنعى ضمن نظام ، اننى لست رمزا حسابيا ، اننى أنا ) . الشاعر يرد من القوانين الخفية ، فى النويات الكونية ، ولهذا فهو رافض متمرذ ثائر . وعندما يكون المجتمع قاسيا وينصدم حس الشاعر انصدام الجائع بجدار الموسرين وانصدام العطشان بالماء المحرم عليه حينئذ تتفاقم مشاعر الغربة ، وتغلو وتنتفض ، لكنها لا تكفر . بل انما تكفر ، تكفر بقيم معينة ، وتلعن أوضاعا معينة ، لكنها فى العمق تعانق قيما أخرى . ولهذا تمزج الالتزام أغلب الاحيان بالغربة . وقد صاغ ذلك الشعراء فى تجاربهم . وها ان الشاعر ( أحمد عبد المعطى حجازى ) يقول : ( ما لبثت ان وضعت يدي على النموذج الذى ظهر فى ديوانى الأول ( مدينة بلا قلب ) ، نموذج الغريب فى المدينة . خاصة بعد أن توفى والدى فأصبح احساسى بالغربة قويا وان لم يصل أبدا الى حد القتامة ، ذلك لان حنينى القديم لعالم واقعى أفضل عاد الى الظهور حين تهيأت مجموعة من الظروف جعلتنى أؤمن ايمانا عميقا بالاشتراكية والوحدة العربية . لقد أمدتنى هذه القصيدة بالنموذج المقابل للغريب الضائع ، وهو نموذج الثورى المتيقن ولكن عثورى على النموذج الثانى قد أوفعنى فى صراع عنيف . أو هو أحيانا فى نفسى الصراع العنيف بين ركونها الى لذة الاستشهاد التى تبدو فى تجربة الغريب وفرحها الجامح بالثورة وملك العالم . صحيح ان هذين النموذجين ينبعان من مصدر واحد هو التمرد الذى يظهر أحيانا عن طريق قطع الصلات بين النفس والواقع . وأحيانا عن طريق تأكيد هذه الصلات وتغذيتها ) ( ٥ ) .

---

(٥) عن الدكتور ( عز الدين اسماعيل ) فى موضوعه ( ثورية الشعر

المعاصر ) .

ومن هنا يتوضح لنا أمران من حيث ان الغربية تقود الى موقف ما . وأول الأمرين ان تعبد الغربية الى المصالحة بعد حين ( لاسيما عند الشعراء السياسيين ) عندما تتحقق لهم مبدئيا المطامح التي كانوا ينطلقون منها ويصارعون وضعا معيناً من أجلها . وثانى الأمرين ان تظل الغربية لعنة أزلية تتمثل فى الجهد الأقصى فى احتقار العالم ورفضه نهائياً ( عند العدميين مثلاً وعند المتشائمين أحياناً ) . ومن خلال هذين الأمرين أستطيع أن أطرح وجهة نظر — ( وهى ليست جديدة ) :

ان الشاعر فى التزامه أو فى رفضه الكلى للعالم لا يتخلى عن غربته . لماذا ؟ ...

### الشاعر والموت :

تروى الاساطير أن ( أهاسورس ) أرادت الآلهة ان تنزل به أمر عقاب ينزل بانسان ، فأرادت له الا يموت !! .

والاسطورة التى تروى ذلك تريد التأكيد على كون الموت ليس مفزعا بل جيداً ولذيذاً ، ولكن الذى تؤكد الاسطورة فى نفس الوقت — تاريخياً — هو حقيقة اهتمام المفكرين بالموت كحقيقة خطيرة شغلت أغلب جوانب تفكيرهم . وفى فترة من العجز ، وحيث بدا الموت انتصاباً لا مفر منه يفرض سطوته على الاحياء لجأ بعض المفكرين الى لعبة فكرية جديدة هى لعبة ( التشويق للموت ) وذلك بالاسـتهانة بالحياة وتهويل المأسى واعتبار الموت المخلص العظيم الذى ربما يقود الى حياة من طراز آخر ، سعيدة لذيدة مباركة ! .

ولكن الاسطورة نفسها ظلت أسطورة ، وظل الناس يتهاكون على الحياة ويلعنون الموت . فالموت هو الذى أدخل الى الأذهان

المفاهيم ( الابسوردية ) ، مفاهيم العبث والعقم واللاجدوى ،  
ومقولة : الانسان القضية الخاسرة .

والشاعر أكثر من سواء فهما لطبيعة هذا القول البشع  
— الموت — لان الشاعر يحب الحياة ، بل هو الحياة ، والصوت  
الذى لا يخبو . ولهذا فهو يدرك ما يقوله ( بطل باربوس ) : ( الموت  
.. انه أهم الأفكار اطلاقا ) . هذا الموت الذى تمناه ( جان كوكتو )  
أن يكون رحلة :

( ليتنى من أهالى مصر . تلك التى كان فيها الموت رحلة

اذن لاستطعت النزول الى قاع مقبرتى

لتشربى وتأكلى

ولما تولاك أى حزن

من الربيع الذى طوانى

ولكنك تتساءلين فقط

ترى هل قام برحلة موفقة ؟

ولاتبج لك أن تعجبنى بتنكر

من يحاكى رجلا نائما

وان تسندى شفتيك بلا رهبة

الى قفازى وخوذتى الذهبية

ولكن ليس هذا هو الذى يحدث

فما أن يتم الموت عمله

حتى يسرع فيزرع

فى مكاننا شبحا ) .

ولهذا كله فالشاعر يتوالد باستمرار . ولو لم يكن هناك موت لما كان الشعر ضرورة . فالشعر نزوع للأبدى ، وهذا النزوع ارتداد مضاد لوقتيية حياة الشاعر . الشاعر يروم البحث عن الكلى، فى حين أنه مصفوع بالمحدودية والوقتيية أنى ذهب . ينشد الأزلى ، وابله ( شكسبير ) ينطق بحقيقة الرخاسة .

يعانق الجمال ، وكآبة القبر تفزعه ولو من بعد . ولهذا أرى أن ( ثوبنهاور ) كان شاعرا عندما قال : ( الحياة محزنة جدا . . ولهذا قررت ان أنفقها بالتأمل فيها ) ولو اننى أدرك أنه خسر فى مولته تلك كونه فيلسوفا .

ولهذا أيضا قال ( أبو العلاء المعرى ) : ( وهل صحة الجسم الا مرض ؟ ) فالموت عدو الشاعر ، ولو أنه يجعله يحلم بحمى وحرارة . وازاء الموت يرسم الشاعر تجربته . ومهما تكن تلك التجربة فهى تعنى ان الشاعر يتعارك مع الموت من خلال جانب أو آخر . ونحن بدورنا ننظر لتجربة الشاعر باحترام حتى وان كان عديميا . نبأس الشاعر ، ومرارته ، وتشاؤمه ، عندما يتوضع بصدق ، انما يقدم لنا لونا من ألوان الحياة ، اللون الذى يظهر فى آخر المطاف ، وآخر كلمة تقولها حيوات معينة للموت !

لذا فان خرجت هذه التجربة هذه مكتملة فنيا ، فالناقد يكون متمسقا ان حاول تقييمها من خلال زاوية أيولوجية .

ان أمام الموت تتعاضم تجربتان : تجربة التحدى ، وتجربة الاستخذاء . والاستخذاء نفسه تحد سلبي . فكل حى يحس فى أعماقه قوى تقول للموت : لا ! .

وفى التجربة المشرقة ، البطولية ، تجربة التحدى تنصهر  
كلمات الشاعر اكليلاً يشرف الانسانية . اذ ترتفع الراية وان تهشم  
الرأس ! وفى ذلك برز الشعراء الفحول ، شعراء الشعب  
والانسانية وعدم النكوص .

وفى التجربة الأخرى ، تجربة الاستسلام ، تتحول كل  
الحكايات الى تراجيدبا قصيدية فكأن الحياة المأتم الذى قال عنه  
الشاعر :

( فاذا نظرت الى الحياة وجدتها

عرسا أقيم على جوانب مأتم ) .

المهم ، اننا نستطيع ان نلتقط القيم الجمالية المتوفرة ، وسواء  
اكانت هذه القيم تراجيدية أم تفاؤلية ، فالمهم ان فيها الدفاء  
الانسانى المنشود ، دفاء الكلمة الصادقة ، والمعبر الوحيد للأرض  
فيما اذا كنا نتفق على أن الأرض لازالت غير محتازة من قبل راعيها  
الانسان .

وبدون الموت ربما تبدو القيم الجمالية — شأنها شأن القيم  
الأخرى ان لم تكن أكثر — مختلفة كل الاختلاف عما هى عليه . ان  
نصوع القيم الجمالية وتلورها الانسانى ازاء الموت هو بالضبط  
كنصوع النقط البيضاء المرسومة على صفحة سوداء .

ان احساسى بكونى مرشوقا فى الحياة ( على حد تعبير  
هيدجر ) ولأمد محدود ، يجعلنى اتحسّر كثيرا على فقدان تلك  
اللذات الخارقة الانعاش . وان كونى متشائما أو متألما  
— افتراضا — انما ادرب نفسى عبر هذا التمرين القاسى حتى  
لا اتفاجأ بالموت كطفل . والشاعر عندما لا ينظم ألمه وضجره شعرا  
انما يحافظ على وضعية أخرى بريئة تماما ، هى أنه طفل ، طفل

كبير رائع ، ولذا فالبدائية فى الشعر شأنها شأن البدائية فى الفن ليست مجرد عودة الى النقاء الانسانى الاصيل وغير المتلوث ، ( التلوث هنا سياسى وصناعى ) بل هى التملص من العدمية المتربصة لنا فى الأتق — أفق الفرد — عبر توتر وارتداد حاد الى الحافة القصوى ، أى النقطة الاولى فى بدء الزمان الانسانى . وهى عموما كلعبة الطفل عند المغالاة ، فالطفل عندما يريد ان يؤكد انه لم يمرن فى هذا الشارع المنوع عليه يحاول وقتيا ان يبتعد عنه أكثر مما ينبغى ، كأن يجعل بينه وبين الشارع الذى يسير فيه ثلاثة شوارع يحترس منها ، انه يخاف من الشارع المنوع عليه ولذا فهو يخاف من الشارع المجاور له ، وهكذا . وفى النهاية عندما يتحول الخوف الى فضول ودعوة لرؤية الشارع المنوع أو الخطر ، وحيث يتخلى الشاعر عن بدائيته ليصبح ، سنا بلبس أزار الموت ، يكون كل شىء آنذاك وقد بدا مبررا لأنه انسانى كليا .

قد يدعى شاعر ويقول اننى كتبت قصائدى دون أن أفكر بشىء اسمه الموت وهذا القول مردود أصلا لأنه يقول ذلك وكأن الموت مسألة فكرية تنتفى بانتفاء الوعى المخصص لها . الموت ليس وعيا بالموت ، بل الموت تصميم فى جوهر الحياة ، جرثومة الموت تكمن فى نواة الحياة ومنذ الازل . هذا التصميم ، هذا التكامل يرسم نفسه فى وعى أو لا وعى الشاعر . ولهذا فالشاعر متمرّد ثائر متحد . فالاصرار على الحياة هو ثورة على الموت ، أو حتى ثورة على الحياة نفسها فذلك شكل ليس الا ، كمثل المنفعل الذى يصب جام غضبه على صديقه فى حين انه غاضب من قضية ما لا علاقة لذلك الصديق بها .

والانسان عندما يفكر باصلاح واقعه الأرضى انما يفعل ذلك ، بلبس ضرورة الحياة من حيث ان المجموعات الانسانية الممزقة لا تقوى على ايجاد حل أو مخرج أمام الموت . والاضلاح الذى يتم

هو ازالة كاملة وجذرية ادعاء الحياة السطحية غير المكرثة لاعمق  
الحياة الانسانية .

ان ازالة هؤلاء — من مستغلبن وعنصريين وارهابين — هو  
ضمانة لوجود جنس بشرى متلاحم وسعيد فى ارضه ، ولا يشغله  
سوى امر واحد هو : كيف بجابه الموت ؟ وهنا تكون المعادلة مكونة  
من حدين : البشر والموت ، وبذا تكون المعركة متكافئة .

والشاعر يهمس بهذه المعادلة ببرا كما همس بها ( صلاح  
عبد الصبور ) فى ( مذكرات الصوفى بشر الحافى ) ، وعلى سلبية  
الدعاء يرسم الشاعر بعض علامات الاحتجاج : ( تظل حقيقة فى  
القلب توجهه وتضنيه

ولو جفت بحار القول لم يجر بها خاطر

ولم بنشر قلاع الظن فوق مياهها ملاح

وذلك ان ما نلقاه لا نبغيه

وما نبغيه لا نلقاه

وهل يرضيك أن أدعوك يا ضيفى لمائدتى

فلا تلقى سوى جيفة

تعالى الله ، أنت وهبتنا هذا العذاب وهذه الآلام

تعالى الله ، هذا الكون دوبوء ، ولا براء

لأنك حينما ابصرتنا لم نحل فى عينيك

ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت

تعالى الله ، هذا الكون لا يصلحه شىء

فأين الموت . . أين الموت . . أين الموت ؟ ) .

ولكن هذه الهمسة حملت حد الانتكاس ، ومن خلالها تهاوى  
الانسان ولم يعد الشاعر كفننا للمعادلة . اذن فهناك سواء من  
يدرجها بشكل عار جرىء .

وخير الشعراء الذين همسوا بهذه المعادلة بجرأة مبكرة ،  
شاعران : شاعر واقعى ملتزم يمنح قلبه ونكره ورؤاه للبشرية ،  
وشاعر متصوف يتحدى الموت بتحديه الجسد كطائفة ( اليوغون )  
التي تحاول الاتصال بالمطلق عن طريق احتقار الجسد والعزوف عن  
النشاط الدنيوى ، على اعتبار ان المطلق مناقضة للموت ، والتزامهم  
المطلق هو دحر ميتافيزيقى للموت . ولكن الميتافيزيقيا تهاوى أمام  
الواقع ، ومع هذا فالشاعر المتصوف يقدم تجربة خارقة تلخص  
البشرية كدين وكصوت واحد .

والآن . . ارتد لشيء آخر أبوح به ، الموت موتان ، موت  
أخلاقى ، وأفضل تسميته بالموت الوجودى ، وموت زمانى .

الموت الوجودى هو موت الشاعر الذى يخون شرف الكلمة .  
موت الفنان المستلب ، والسياسى الوصلى والمفكر المتجور .  
وهذا الموت نعيشه كثيرا فى واقعنا وممارساتنا ، وهو الموت الذى  
يجب رفضه بالكلمة القاسية القارسة لأنه عدو الانسان وطابور  
( الموت ) الخامس . أما الموت الزمانى فهو الموت الفعلى عندما  
يتحول الحى الى جثة هامة . وعند هذا الموت أبصق على نفسى ،  
على تفاهتى ، انا الانسان الذى أحرك الكون بالخوارق وأصنع  
العجب أتهاوى جيفة ننتة ، أية مرارة تعتصر الاحشاء ! هذه  
مرارة الشاعر والناثر والعالم والطالب ، ولذلك فكل هؤلاء مرشحون  
ان يكونوا شعراء . ولا أدرى لماذا أرى أحيانا فى كلمات البدوى  
أو السقاء شعرا ؟ هل رد ذلك لكون الشعر همسا بالحقيقة يتوزع  
فى أعماقنا وحتى فى عمق الأبله ؟ . . لا أدرى !



## أخلاقية الشاعر

عندما نتكلم عن الصدق عند الاداء الشعري أو الفنى فاننا نعنى بالضبط الأخلاق . ومن هنا فنحن نرفض أصلا المفهوم البرجماتى للأخلاق على أساس أن حقيقة الانسان تتميز وراء منافع عملية محضة . كما واننا بالمقابل نرفض المفهوم الكانتى للأخلاق على أساس أن المطلق الاخلاقى غير متوفر بالشكل الكانتى . ولهذا فلا عجب ان تعنى الأخلاق هنا مجموعة من الصفات السلوكية التى تضمن تفوق الانسان المستمر . وهذا التفوق غير مقتصر أبدا على مجال واحد أو حالة معينة ، بل هو التفوق فى كل النطاقات العمومية والجزئية . وشرط التفوق الاساسى هو توفر الحراسة . والحراسة مقصودة هنا بالحماية التى ترتبط بمكونات الانسان واعتقاداته . أى ترتبط بحقيقته وكوجه لهذه الحقيقة فى حين انها تدافع عن ذلك كله . فحقيقة الشاعر المتمثلة فى محاولاته الجادة لزرعه عقله وقلبه فى تربة أخرى تحتاج الى حراسة . وهذه الحراسة وجه للحقيقة ، أى جزء منها . لذا فالأخلاق هى بالضبط تلك الحراسة المعنية . ودين هنا نستطيع ان نتكلم عن التطابق . التطابق بين مضمونات الشاعر الحريئة وبين سلوكه . بين أسلوبه فى الوعى والمكاشفة وبين التزامه لتبعات هذا الوعى . وبديهى ان هذا التطابق ليس كليا بل انه تلازم حركى يتغذى من خلال التباعد

والالتحام بين التعارضات التي تقوم بنفسها بتشكيل عالمها المتجانس . فحقيقة الشاعر اذن ليست معزولة عن الاخلاق .

ان للشاعر اخلاقيته الخاصة . انها قد تختلف عن الاخلاق الوضعية والمفضلة اجتماعيا ، لكن هذا غير مهم مادام الشاعر يسافر مع صورته ومضامينه الى مرفئها . فهو لا يتخلى عن حقيقته ولا يقذف بها في مهاوى الزيف مادام يواصل البوح ولا يتخلف عن نداء كلمته المعلنة الاشرع . ان كلمات الشاعر هي الشاعر نفسه . وعندما يتضح لنا ان الشاعر قادر على مراقبة كلماته عن بعد يمتلك القدرة على نكرانها فمعنى ذلك ان الشاعر ليس شاعرا بل مجرد هاوٍ او لاعب حبال . ان نقطة البداية في اخلاق الشاعر هي النواة الجنينية في علم الاخلاق ، من حيث ان الشاعر يمثل — عند الاتصال الشعري — حالة تصوفية كاملة بفعل ما يقدم من تضحية عيانية . وان احتمالات التأثير الخارجى عاجزة — على الاكثر — عن جره بعيدا عن اجواء قصيدته . انه — اى الشاعر — عندما يبحر مع قصائده انما يعلم انه بذلك يتحدى عالما كبيرا . وهذا نفسه يمدّه بطاقة مذهلة ترفده بالمواصلة المستمرة . وبعد الابحار الطويل ، وعندما يخلد الشاعر الى هدوء نسبي يجد نفسه مطالبا بأخلاقية اضافية . هذه الاخلاقية هي ان يحمى كلماته ورصيدها بسلوكية جريئة ، وعند توافر اية مناقضة يسقط الشاعر . وغالبا ما يسقط بعض الشعراء ، ولكن عندما يكون السقوط وقتيا ، ويعد الشاعر بنهوض آخر يتجاوز فيه وضعه انما تتوفر له فرصة كاملة للعودة الى الحقيقة . وبفعل هذا النهوض يتم الاختيار . واختيار الشاعر ليس موقفا انفعاليا او مجرد وجهة نظر بل هو اصرار على المضي واتخاذ صلب لموقف واضح . ان هذا الاختيار ليس نعتا بل هو حقيقة الشاعر ، ووضعته الارادى . ومن هنا تبدو احيانا غربة الشاعر كامتياز يمتلكه لجوارته المستمرة لمناخات الحرية والمعرفة

... اذن فالاخلاقية عند الشاعر ليست أبدا الاخلاقية الكلاسيكية ، وكذلك ليست الاخلاقية الوضعية والا لكان الشاعر منعدم الرصيد فى تلك الاخلاقية ، لكونه شاذا أحيانا وغريبا .

ان اخلاقية الشاعر تتمثل فى كل ما يشد الشاعر الى كلمته ، فى كل ما يربط الموقف الحضورى للشاعر بالكلمة التى هى نفسها حضور أكثر جلاء وأكثر تاريخية ولو انها تختلف عن الحضور الواقعى والمتزامل مع زمنه . وبذلك تكون القصيدة عند الشاعر مشروعا ، مشروعا ضخما ايجابيا مغمرا بتحد بكل ثقته مع تسلكات الشاعر ومواقفه ، من حيث ان ( الانتاج والحياة كنسيج واحد متداخل متماسك ) كما يرى ( جيمس جوبس ) وبدون ذلك يكون السقوط نهائيا كسقوط ( جون شتاينبيك ) .

الشاعر لا يمثل أبدا لازدواجية عاتية ، ولا يستطيع أن يعزل بين ( القصيدة ) وبين حركته هو ، والا لكانت القصيدة ليست امتدادا روحيا لأعماقه وبذا ترمى القصيدة فى مدارج المرصوفات النظرية لا أكثر ولا أقل .

أفلا يحق لنا اذن ان ندرك المفارقة من خلال التمايز بين القصيدة ( الشعر الحقيقى ) وبين القصيدة ( النظم الجيد ) كمفارقة فى الاخلاق ؟ . .

اذن ، فيها وراء الشاعر توجد مراقبة . وهذه المراقبة عين كبيرة ، هى عين البشرية ، عين التاريخ . وهذه العين تحقق باستمرار من حيث انها مسئولة عن تثبيت المتن الحقيقى فيما اذا كان هنا صدق أخلاقى ، أو دعاوى ، لنأت الآن الى الشاعر الجماهيرى ، الشاعر الذى يحدد مسئوليته بالتزام قضايا شعبه . فمضى ما كان هذا الالتزام حقيقيا ، أى مترجما الى موقف عملى وحبابة

معاشة كان الشاعر بحق صوتا تاريخيا . ولهذا كان ( اراغون )  
صوت المقاومة الفرنسية ولهذا أيضا كانت قصائد ( ايلوار )  
و ( مابكوفسكى ) أصوات المقاومة البشرية الخالدة .

وكذا فان الأمة العربية تدفع أصواتها الى العالم بقصائد  
( الجواهري ) و ( سليمان العيسى ) و ( أحمد عبد المعطي حجازي )  
و ( البياتي ) و ( محمد جميل ثلث ) و . . . الخ . ويجرا صوت  
( محمود درويش ) نى غياهب الظلمة وفى أقبية اسرائيل على الادانة  
العظمى . ومن خلال صوت ( درويش ) و ( القاسم ) وأصوات  
الشعراء الآخرين الذبن عاشوا المقاومة أو كتبوا عنها وامتثلوا لها  
موقفا ، كليا أو بعضا ، نستطيع ان ندرك الاخلاقية فى الالتزام  
الثورى والاخلاص الروحى لقضايا الانسان عمقا واتساعا .

أما المهزوزون والمنهزمون فهؤلاء لا يكونون شعراء أبدا عندما  
يرسمون البطولة ويوحون زيفا بالمسئولية . ولكنهم يستطيعون أن  
يكونوا شعراء فى حالة واحدة نحترمهم بقدر ما لأجلها ، أى عندما  
يرسمون انهم انهم وضعفهم والحيرة التى تثقب أعماقهم .

ومن شعرائنا الشباب نستطيع ان نلمح الوعى المسئول  
والاصرار على اقتضاء دروب الخلاص للانسان فى قصائدهم ،  
الشعراء : حميد سعيد وسامى مهدى وخالد على مصطفى وحسب  
الشيخ جعفر وفاضل العزاوى (\*) . . الخ . .

---

(\*) لا يمكن لانسان أن ينسى شاعرا عراقيا شابا هو عبد الأمير الحصري  
الذى بنى بيير ظروفه ربما يقدم عطاءات ذات قيمة ضرورية لا تهمل اطلاقا .

اذن . . نستطيع ان نبحث عن أجواء الكلمة ونغمها فى كل قصيدة فيما اذا تأكد لنا أن الشاعر أخلاقى تماما ، أى مخلص فى عطائه ، كما نوفر على أنفسنا جهد التنقيب والبحث عن المضامين التى ترسمها كلمات ( شاعر ! ) لا يجيد سوى امكانية واحدة هى امكانية اقتباس كلمات ملتوية ، حيث يندم الموضوع أصلا وتظل فقط الفاذا مسلوخة عن أية تجربة وحتى عن تجربة الشخص القائل نفسه . فالأخلاقية اذن عند الشاعر هى الارتباط الجاد بالموقف والايديولوجيا والانسجام الكلى مع القصيدة . وأى دليل يؤكد تعاطف ( الشاعر ) مع أعداء ( المعنى فى قصيدته ) — رغبة أو اكرها — انها يؤكد أيضا افتناء صفة الشاعر عن الشخص لانقضاء الاخلاقية الفاعلة .

والاخلاقية أيضا تعنى مسئولية الشاعر ، المسئولية الحقيقية التى لا تصطنع بفعل، وجوبات ملصوقة من الخارج ، بل هى المسئولية الوجدانية الواعية المسئولية التى عنها ( ايلوار ) عندما قال (٦) : ( وبجب ان يستولى الشاعر الانسان على الطبيعة ، يجب ان يسبتر عليها . فان هذا الواقع أبعد من ان يدعو الى الالتباس لانه واضح كل الوضوح ، وليست هناك حدود للواقع ، فهو يمكن أن يكون تعسا ومايئا بالشقاء ، يمكن ان يكون قاسيا أو صلفا أو ممسوخا ، يمكن ان يسهى حماقة أو بؤسا أو مرضا أو حربا . . . فالشاعر لا يعيش فى القمم ، ولا تهدده غالبا سعادة كاملة عذبة .

---

(٦) من مغالة بعنوان : الشعر الظرفى — لبول ايلوار — ترجمة ابراهيم

البيتم .

ولكن عندما يكون قد ناء بثقل البؤس فلا ينبغي له ان ينيخ له .  
لا ينبغي له خاصة ان يخضع لهذه الكآبة التي قد تضمه الى سلالة  
اولئك الذين يسميهم — لوتريامون — « الرؤوس الكبيرة الرخوة »  
كما انه لا ينبغي له كذلك ان يعد مسالك الشعر ضيقة ، وأشغاله  
غير متبدلة . ان واجب كل شاعر شجاع هو ان يفتح طريقا واسعا  
بل وأوسع ما يمكن لتمجيد الانسان . ويمكن ان تستعمل جميع  
الاشكال لبلوغ ذلك . ففلسفته تتألف من كل الكلمات ، من كل  
الاشياء . ولا توجد أشكال مقدسة ، كما لا توجد مواضيع ولا كلمات  
مقدسة ، أو دنسة ، أو متذلة ) .

## انتماء الشاعر

مكانة الشاعر فى العالم مكانة عريقة . انها وبمعنى آخر المكانة التى تشرب نموها من المعيشة اليومية والاتصال التاريخى . وهذه المكانة تولد فى أعماق الشاعر دما انسانيا وجوا داخليا وقدرة تعبيرية تأخذ وضعها ضمن الامتدادات ، كوجود مرتبط متأثر بالعالم والتاريخ . ولذا فتراث الشاعر السيكولوجى ومحصلاته الفكرية واللفظية هى وحدات فى تركيب العالم . فالشاعر ومن هذه النقطة مدروج نقديا ضمن المرحلة . أى أنه متجاوب مع العالم بقدره خاصة من الوعى .

الشاعر اذن منتم ، مسئول عن العالم . يكشف ويوضح ، ويحتج .، وبطالب . ولكنه يختار الفاظه الخاصة كأدوات من نوع جديد . وهذه الألفاظ ليست مجردة عن الدلالات كما يرى سارتر ، بل انها مشحونة بالدلالات لكن نوعية هذه الدلالات عند الشاعر تختلف وتتعارض مع الدلالات فى كتابة النثر .

القصيدة عند الشاعر ليست دلالة أو رمزا أو إشارة تقود الى عالم عيانى يشير اليه . كما وانها ليست عالما أو شيئا تغيب وراءه الاشياء الحقيقية .

القصيدة هى الشيء والدلالة . وهذا هو المفهوم الوحيد الذى يزيل الالتباس الذى اثاره سارتر .

فالقارىء اذ يتلقى القصيدة ويتأمل منطقيتها واجواءها كحالم يقف أمامه لابد ان يتوفر له تباعا انخلاق تخيلى ينتقل الى ما وراء صور القصيدة ، الى صور أخرى متخيلة موجودة فى مكان ما وفى زمان ما ، حتى وُن كان المكان المجرد الذهنى الدلالة عند الثائر دلالة عقلية ، تكتسب التمكن بفعل مباشرتها وضرورتها كوسيلة لحاجة انسانية . والدلالة فى الشعر ليست مباشرة وليست عقلية كليا . انها قد تكون مباشرة جزئيا حينما ما ، وقد تكون عقلية ، لكنها دلالات الحدوس ، دلالات الرؤى ، دلالات الوعى الأكثر ايفالا فى المناطق المحرمة والملتهبة ، هذه الدلالات اقتسام بين العقل واللاعقل . بين العاطفة الحاضرة والغياب ، بين الذات والمجتمع ، بين التاريخ واللاتاريخ ، بين الفن الخالص الموسيقى والالتزام .

ويظل الشاعر منتحيا فى ركن من هذا العالم لكن هذا الركن حتما غير اعتيادى وغير مألوف ، وليس مدروسا أكاديميا أبدا . . انه الركن الذى يتحرك بكثرة فى البقاع الكونية ، يضطرب ، ينتصب ، يضحك ، ييأس ، بحمل المشيئة والاهابة أو يرسم الاخفاق . المهم أن الركن . . فى العالم ، يكشف ويدين ويقدم أجوبة لا تحصى . ان دعوى عدم التزام الشاعر مفرضة تماما ، فالتزام الشاعر متحدد بانتمائه ، انتمائه هو لا الانتماء المنتظر منه ، الانتماء الذى يختاره والذى يوصله لنهايات الخطوط . لذا فالتزام الشاعر غريب كغرابة أطواره الانتمائية ، ولهذا كان خطر الشاعر فى كل العصور ، الجاهلية والاسلامية والحديثة . الشاعر مجنون فى كلمته ، مجنون فى التزامه ، لا بتخلى ولا يرفع أصابعه أبدا عن لفظته . هذا التمسك ، هذا الاصرار ، هو الالتزام الأكثر خطرا لذا فالشاعر ساعة انبثاق القصيدة أكثر التزاما من الجميع ، أكثر ارتيادا للمجهول أكثر بحثا عن مواطن العالم ، بل أكثر مباشرة . ولا تنتظر منه ان يقدم صورة للمباشرة التخاطبية ، ان المباشرة



عند الشاعر هي الالتقاء مع ثغور العالم السرية ولهذا فشرف المهمة يعطى للشاعر صفة نبوئية . هذه الصفة النبوئية تستشرف أبعادها من خلال التأمل كوعى الى أقصى المسافات . وحيث يكون هذا الوعي غير مرضى وغير انفعالى يحدث تصور خاطيء ، يكون الشاعر مراقبا ليس غبيا ، وكل من لا يقدم كشوفا سريعة بانفعالاته يخلق وهما بالمراقبة والتنصل من المسئولية (٧) .

ان غيبوبة الشاعر ورؤاه انارة تتخطى الزمن والحواجر . والشاعر ملتزم عالمه ، لكنه وبالاكيد لا يطرق الدرب الاعتيادى والا لما كان شاعرا .

والشعر الصافى ، شعر ( مالارميه ) مثلا ، هل هو ملتزم ؟ طبعا الالتزام لا يكون الا من خلال المعانى ، وحيث تنفقد المعانى لا يتوفر اى التزام . و ( مالارميه ) عندما يكتب شعره لا يكتب الفاظا ذات معنى . نحو يقول : ( اننى ابتدع لغة منها ينبثق شعر جديد ، شعر لا يدور على وصف شىء بل على تأثيره لا يتكون البيت الشعرى من الفاظ ذات معنى بل من الفاظ ذات نوايا بحيث تغيب قيم الالفاظ المعنوية امام شعورنا ) . اى أنه يريد القول بأن شعره لا يحمل مداليل معينة ، بل مجرد موسيقى لفظية تثير حسا دون ان تثير تفكيرا . وطبيعى ان غياب المعانى لا يعطى اى مجال لغير الفن النقى الخالص تماما . اذن اى التزام فى مثل هذا الشعر ؟ . . فى الحقيقة ، ان شعر ( مالارميه ) هو حرية بدائية هائلة ، عودة الى براءة الالفاظ الاولى ، عندما كانت الكلمة فى تعميدها الاول

---

(٧) هذا الوهم يتبسك به السطحيون فهم يقولون للشاعر الذى لم يكتب من نكسة حزيران اiban شهورها الاولى بانم متصل ولا مجال وهذا مردود ابتداء من حيث ان نتاجات الشاعر تتكون ببطء او بسرعة فى أعماقه دونما حاجة لاشارات وايعازات خارجية ، لماذا ؟ لان الشاعر ليس تحت الطلب ابدا .

طاهرة طرية . وهذه العودة استكشاف حقيقى لأنها انتزاع موسيقية  
الكلمة من آلاف التعمبات والمداليل المكدسة طوال الحقب ، وان  
افتراض عالم نور وموسيقى هو ( اطلانطس الجديدة ) . هو انتقال  
الرؤية الى ما وراء أسوار العقل . لكن هذه الرؤية وبالبدء ،  
مشروطة بالعقل . فحس ( مالارميه ) هو تلاحم الوعى والحس  
والحس بتكامل ساخن .

أنعقل مدان عند الشاعر لانه فشل فى ايجاد العالم الذى  
يصبوا اليه . لكنه فى نفس الوقت — أى الشاعر — يمتلك عقلا . .  
أذن هل نجح ( مالارميه ) فى تقديم ( جرس ) بدون ( معنى ) ؟ . .  
الى حد ما ، وبفهم ساذج نجيب نعم . لكن الأمر ليس كذلك تماما .  
( مالارميه ) طاقة غنية جدا . بعد الكلمة عنده بعد ضوئى . وجذرها  
جذر ضوئى موسيقى . لكن هل من الممكن ان تكون ثمة موسيقى فى  
عالم الفراغ ؟ طبعا لا . هنالك الاشياء ، وبين هذه الاشياء تتوالد  
الحوارات والموسيقى والاشعاعات الغامضة . . وبقينا ان موسيقى  
( مالارميه ) ليست ايقاع ( لندسى ) ، بل هى شحنات سرية تخترق  
صلابة معقولية العالم أو لا معقوليته .

ان ( مالارميه ) الذى قال : ( أصبحت أحب حبا غريبا خاصا  
كل ما يتلخص فى هذه الكلمة : السقوط . . الخ ) كان محتجزا فى  
عالم خاص شبه فصامى . وكان محاطا بضيق غريب . وبالانطلاق  
من فهم موضوعى لجملة ونسمة وعواطفه واجتيازه عقده الأوديبية ،  
ونكبته بوفاة أخته ، نستطيع ان نفهم الحريتين الاساسيتين :  
حريته هو كشاعر لم يتصدع فى أجواء عالم الشعر وفى صعوده  
على تعارضاته الأكثر حدة ، وحرية القارئ الذى ما أن يبتدىء  
بتفاهم أولى مع القصصيدة حتى يتحرر كلبا من أسر ذاتى أو  
موضوعى .

هذه الحرية المتجاوزة ، وهذا التحرر الذى يناله القارىء  
يمنح قصائد ( مالارميه ) أهمية عظمى فى انبثاق شفافية جديدة لعالم  
متخيل . ان كل شاعر يمثل حرته بقلباته عريضة ممتلئة وجريئة  
هو ليس محايدا أبدا ازاء الانسان والعالم . فموضوع الحرية فى  
العطاء والمواصلة هو ما يدخل ضمن الموقف الانسانى . اننا ومن  
أجل ان نضع الالتزام قاسما انسانيا مشتركا كقانون لبناء عالم غير  
ملوث يجب ألا نفسر الالتزام بميكانيكية وسطحية سياسية أو  
مذهبية دوجمائية . ويجب أن نعريه من الكثير من الاضافات  
الخارجية . الالتزام يظل الحرية الكاملة ضد كل العبوديات وهذه  
الحرية لها طبقات وسلالم . فالتزام ( مايكوفسكى ) غير التزام  
( اراغون ) و ( ايلوار ) ، والتزام ( الجـواهرى ) غير التزام  
( ادونيس ) ، والتزام ( السياب ) غير التزام ( البياتى ) من حيث  
ان الالتزام ليس مصطلحا سياسيا . لقد كان ( وردزورث ) فى  
اعجابه بالثورة الفرنسية ، و ( بيرون ) الناثر الذى كتب ( تشايلد  
هارولد ) و ( دون جوان ) من أجل حرية الفرد ، والذى ساعد  
( الكاربونارى ) فى ايطاليا واستشهد فى ( اليونان ) و ( بيتوفى )  
الذى حارب طغاة ( آل هابسبورج ) كل يمثل التزامه بدرجة معينة .  
ولذلك فاننا نعزل ما بين الالتزام عند الموقف ( والقصيدة ضمن  
الموقف ) وبين التزام القصيدة فحسب . ولذا فالكلام لم يكن عن  
الالتزام كخط عام عند الشاعر ( فى مواقفه ) بل نتكلم عن ( القصيدة  
ازاء العالم ) أقول ( ٨ ) : كل قصيدة مكتملة فنيا هى انسانية لأنها  
تفرقع البعد المزيف وتمزق الصورة التقليدية الرقيقة للعالم لتمد  
نياشين استطلاعات فردية جديدة .

ان من الممكن القول بأن الصور الجمالية نفسها كقيم ، كتركيزا  
على خلاصات منغمة ملونة ، هذه الصور الجمالية هى نفسها ثروة

---

( ٨ ) ماعدا القصائد ضد الانسان .

انسانية ، ثورة يسد بها الانسان جوعه . فليس هناك فقط الجوع المادى ، جوع الخبز والبيت والملبس . هناك الجوع الروحى ، الجوع للجمال ، للفن ، للموسيقى ، للاشعاعات غير الملوثة .

هذا الجوع الفنى بعالجه الشاعر . ومن هنا فان ( عزرا باوند ) المدان سياسيا واخلاقيا لصق فمه على صفيحة انسانية لانه استطاع ان يبوح باذراكاته اللامتناهية حيث تكثفت قيم فنية ، على جبهتها تعانقت أذرع انسانية مع حدوس ( باوند ) ، و ( اليوت ) الملكى الكاثوليكي ، ذلك ( الناعب الأبح ) ، فم انهدام العالم البرجوازي ، استطاع ان يخلق توحدا جماليا بينه وبين الانسانية رغم كل المدلولات المحبطة ) ، بفعل النفس الدينى فى قصائده . وهذا النفس الدينى ليس طرازا اعتياديا معنيا ، بل هو النفس الخفى المنبثق وراء روايى وهضاب وأشكال العالم ، النفس السرى الفائق الجمالية . و ( رامبو ) الذى تحدى بشكل هائل المصطلحات الشعرية القائمة، هذا الهلاسى المذهل الذى فرقع مواقع عالم متحجر نظامى اعتيادى بدوى تشويش غريب ، هذا ( الابليس بين العلماء ) هل فشل فى ان يكون داخل الحياة ؟ طبعاً لا . بل كانت مغامرته الوحيدة البحث عن وجوه اخرى لهذه الحياة . وجوه غير معتادة ، غير مدركة ، غير مطروقة . وكانت هذه المغامرة الميثوس منها هى التى تحمل سقوط الشاعر المادى . وعند هذه النهاية تمد البشرية اصابعها لتضاجع قصائد الشاعر .

وفى ( فصل فى الجحيم ) أوضح ( رامبو ) خذلانه ، لأن الطواف الأزلى فى عالم الحلم ليس طريقا حسنا دوما . فثمة طرق ارضية ، وطرق سماوية تتداخل معها لتكتمل الدورة الكونية .

اذن نستطيع القول وبكل ثقة : ان الشاعر مسئول بشكل ما . والشعر نفسه من أجل الحياة حتى لا يبيع الشاعر روحه كما يقول

( بودلير ) . وتبرز المسئولية عند الشاعر بوضوح وبشرفاً عندما يكون الشاعر صاحب موقف ايجابي ، وقصائده هي الرمح الذي يثقب به جمجمة الاعداء . والشاعر الذي يلتزم مملكة الانسان وتمفنت كلماته بلهب الثورة الدائمة والانشداد للأفق الانساني العظيم هو شاعر الأرض المبرز بلاشك والذي ترجم ( ايلوار ) ارادته عندما قال :

( . . . . وقد عكست أعيننا

الحقيقة التي كانت ملاذا

ونحن لم نبدأ أبدا

ولكننا أبدا نحب

ولأننا نحب

نريد ان نحرر الآخرين

من عزلتهم الثلجية ) .

وترجمها الشاعر اليوناني ( منلاوس لادرس ) عندما قال :

( لن نضحك ،

إذا لم نضحك معا

لن نغنى ،

إذا لم تنته دموع العالم ) .

وأطلقها ( مايكوفسكى ) عندما قال :

( لقد آن للحواجز

ان تتحطم تحت أقدامنا

وفى السماء .

الف سلم ، لأقواس قزح سوف تغنى

وفى عالم جديد سوف يتفتق

الورد والحلم اللذان لوثهما الشعراء بالأمس

وليكن كل شيء

لفرح أنظارنا ، كأطفال كبار ) .

هذا الشاعر اذن يتواصل مع البشرية باستمرار فريد ، فى  
القرية ، وفى المدينة ، فى السلم وفى الحرب ، فى المرض وفى  
الصحة ، لان قلبه ( ومكانة القلب عند الصوفيين جليلة ) هو قلب  
مريد مخلص منح نفسه للانسان انى كان .

وحتما يشكل انتماء كهذا الشرف التاريخى العظيم الذى يناله  
الشاعر بحكم كونه مجرد من ( اناه ) بكل بطولية ، واحل محلها  
الضمير العام .

## عن اوستقراطية الشعر الحر

من الثابت لدينا ان جميع حركات التجديد والانتهاض الوليدة تتعرض حال نشوئها الى ضربات اضطهادية مسرفة فى البغض والتنكيل ، وتظهر مع توقبت بدئها مقاومة ضارية تحاول خنقها فى مهدها وهنا لا بسعنا الا التنويه عن ان حملة ذلك العداء الضارى للقوى التطورية البازغة هم أنصار ابقاء — القديم على قدمه ممن يمثلون نظما أنهت وجودها تاريخيا وباتت تذوى وتحتضر لتتقرض ، هذا دون ان ننكر ان بعض أولئك المتصدين لعمليات الخلق الجديد لم يقدموا على ذلك الا بدافع حبهم للركود والاطمئنان الكسول ، ونتيجة لتخوفهم من الاضطراب الذى يشكل الوسط الذى تحدث فيه عمليات التصادم وما يترتب عليها من انهيار وولادة .

والشعر الحر كشعر حديث معاصر تعرض الى هجمات سافرة من خصوم عديدين ، هجمات يمكن ان نعدها على كل حال نصرا للشعر الحر ، لأنها أسهمت فى تقوية صلبه وبرهنت على أهميته وجدارته ، لأنه سار وقطع أشواطا بعيدة المدى دون ان يتلكأ او يتعثر أو يردم .

ويمكن ان نصنف تلك الهجمات على الشعر الحر الى صنفين :  
أولاهما : تمتاز بروحية الجحود ونكران شعرية — الشعر الحر —

باعتباره نثرا ، وهذا فنده الكثيرون لما فى الشعر الحر من روح وموسيقى ورؤية وعروض . ثانيهما الاقرار بشعرية الشعر الحر مع التأكيد على استحالة صموده وعدم جدواه . وهذا ما ظهر واضحا فيما كتبه اُحدهم عن — ارسنقراطية الشعر الحر — وانتشاره فى وسط محدود يكسبه طابع اللاشعبية . . ونحن اقرارا منا للحقائق الموضوعية نتفق اولا فيما اُشار اليه كاتب المقال عن شعبية ومكانة الشعر التقليدى وما فى ذلك من عوامل بقائه ورسوخه وانتشاره .

ونتيجة لانهام الشعر الحر بكونه معزولا ومحصورا ضمن نفر محدود مجردا من الشعبية فان علينا قبل كل شىء تحديد معنى الشعبية تاريخيا واجتماعيا على ضوء المعطيات والمحصلات الفكرية والسياسية والاجتماعية . ان الشعبية لا تعنى الانتشار والتفغل بين الصفوف الجماهيرية ، ان هذا التفسير سطحى وضيق ووحيد الجانب ، ونحن نقع فى ذلك الخطأ التعبيرى نتيجة لعدم امانتنا فى حفظ الارث الانسانى الضخم ونتيجة لوقتيية افكارنا وتحددتها الزمنى ، ان الشعبية هى كل ما يقر ويستهدف مصلحة الشعب وسيلة وغاية . ان ذلك التفسير ينجينا من صدمة حادة الا — وهى كون الكذب والسرقة والفقر والظلم تتسم بشعبية كبيرة — ان هذه الامور منتشرة انتشارا فطيعا ولكنها ليست شعبية لانها عوامل منغصة ومن ثم قاتلة تحمل فى طياتها روحا تدميرية رهيبة .

فاذن ليس كل ما هو منتشر فى صفوف الشعب شعبيا وليس كل ما هو ضيق الانتشار فى صفوف الشعب لا شعبيا . ان عوامل نشوء الشعر الحر هى بالضبط نفس عوامل نشوء الشعر التقليدى مع فارق بسيط هو البعد الزمنى بين نظم اجتماعية متفاوتة ، وذلك امر بدهى اذ ان لكل زمان شعره واغانيه وعقليته ولياسه ومساكنه



وماكله ، والذي ينكر ذلك هو وحده الذي يتسم تفكيره بالجهود  
والميكانيكية والابتسار وسوء الهضم الدراسى .

ان النزوع الى الواقع والحنين الى الاستقرار والنفور من  
النموذج وأيثار المضمون وضيق الشباب بالمبالغة فى خلع صفة  
القدااسة على الشعر القديم ومن ثم التبرم من بعض المضامين التى  
يضرر منها الجيل ، ذلك كله يمكن اعتباره — كما أوضحت ذلك  
نازك الملائكة فى — قضايا الشعر المعاصر — من عوامل وجذور  
نشوء الشعر الحر الاجتماعية . هذا دون أن ننكر عاملا رئيسيا  
ومهما فى هذا المضمار ألا وهو عامل التفاعل بين الثقافة الغربية  
الاستيطانية خاصة والثقافة العربية التى بلورت ذات الشاعر  
العربى ووسعت آفاقه على معالم جديدة كان يجهلها .

ولذا فان دائرة نشوء الشعر الحر كانت صغيرة ابتدئت  
بمحاولات التجديد المهجرى ثم نشأت جماعة أخرى قادها الدكتور  
أبو شادى — جماعة أبولو — وبعد ذلك أعقبها تبنى شعراء عراقيين  
للشعر الحر وآخرين فى لبنان على يد سعيد عقل وأبى شبكة .

أى ان الشعر الحر لم ينتشر انتشارا جماهيريا واسعا شأنه  
شأن أى جديد ناشىء لا يجد الا فراغا يحتله ثم يحاول توسيع رقعته  
بازاحته خصوصا عديدين يشكلون نطاقا شديدا كسجان جلف هاله  
أن تشرق الشمس وترسل شعاعها لقلوب المبدعين الشعراء ،  
فارتأى سجنهم وتطويقهم .

ان عدم التغلغل الجماهيرى ليس نقيصة تؤخذ على الشعر  
الحر والا لكان علينا ان نسخط على — النظرية النسبية — وعلى  
الكثير من الانجازات العلمية التى تستفيد منها الشعوب دون أن  
يدركها الا القلة المتخصصون والمثقفون .

يقول كاتب المقال : ان الشعر الحر غامض مبهم يعتمد على  
— الرمزية — شكلا ومضمونا ويستند على التعقيد والانحراف —  
وكم يكون الكاتب موضوعيا لو لم يطلق ذلك التعميم القاطع على  
الشعر الحر ، ان الشعر الحر والشعر التقليدى يحويان فى  
طياتهما البساطة والغموض والابانة والتعقيد ، ان الابهام أحيانا ليس  
عيبا فى حد ذاته والذي أدركه أنا ان كاتب المقال نفسه له عالمه  
الباطنى الخاص الذى لا يسمح للأصابع أن تلجه علاوة على عالمه  
الخارجى كما لى انسان آخر أو كائن حى . ولما كان الشعر كائنا  
حيا يزحم بالأحاسيس والرؤى والعواطف والحب والحنين واللذة  
فهل ننكر عليه حقه فى أن يكون غامضا بعض الاحيان ؟

اننا لا ننكر ضرورة الوضوح والبساطة ولكننا لا نلزم بعدم  
الغموض ، ان الشاعر الحر عندما يكتب لا يكتب لمن هم يتمنون  
بنفس الرصيد الحسى للشاعر كما يظن كاتب المقال بل هو يكتب  
نتيجة لأحاسيس ذاتى وتجربة نفسية ومعاناة واختمار وجدانى ،  
فتظهر الصورة الشعرية التى قد تكون غامضة بالنسبة للبعض  
بقدر ما تكون واضحة لآخرين فلنمنع فى هذه الصورة الشعرية  
المبسطة التى يقدمها لنا — نزار قبانى — الى أجيره لنرى الوضوح  
والمضمون الجلى ، المرارة التى تشتري بكل سهولة تمنح نفسها  
بسرعة ومن ثم تنبذ بسرعة ، هذه الصورة يفهمها الجميع وتلتصق  
أحاسيسهم مع كلماتها ذات التنغيم الموسيقى البديع ان المضمون  
هنا متضامن كليا مع الكلمات بلا اشكال ولا غموض ، والا فإى  
غموض نلحظه فى هذه القصيدة — بدراهمى — لا بالحديث الناعم  
— حطمت عزتك المنيعه كلها بدراهمى — وبما حملت من النفائس  
والحرير الحالم فاطعتنى وتبعتنى — كالقطة العمياء مؤمنة بكل  
مزاعمى فاذا بصدرك ذلك المغرور ، ضمن غنائمى — أين اعتدادك ؟

انت اطلوع فى يدى من خاتمى — قد كان ثغرك مرة ربى فأصبح  
خادىى . . . الخ . .

ولنترك هذه الصورة الشعرية الرائعة السلسة ولنبحث عن  
صورة أخرى مبدعة للشاعر السياب فى قصيدته عن بورسعيد ،  
صورة لا تبدأ بنقطة ولا تنتهى بنقطة بل المشاعر تخرج ، تهدأ وتفور  
وتخفت وتصطب وتؤثر بكل عمق .

— من أيما رئة ؟ من أى قيثار — تنهل أشعارى — من غابة  
النار ؟ أم من عويل الصبايا بين أحجار — منها تنز المياه السود واللبن  
المشوى كالقار ؟

— من أى أحداق طفل فيك تغتصب ؟

— من أى خبز وماء فيك ما صلبوا ؟

— من أيما شرفة ؟ من أيما دار ؟

— تنهل أشعارى . . الخ —

أين المجاز العسير فى تلك النبضة الشعرية المجنحة ؟ وهل  
الصورة تضيق من بين السطور ؟

ان — الرمزية — اتجاه خاص يأخذ طريقه فى الأدب والفن ،  
لكن أين الرموز المعقدة فى رائعة السياب ؟ . . القيثار ينبوع  
النغم ؟ أم الصبايا والمياه السود وأحداق الطفل الخائفة وغابة  
النار ؟ هل تلك رموز غريبة معقدة أم انها لقطات حادة متواترة  
مملوءة نداء ونكبة وثورة ؟!

ان قصيدة بورسعيد من الشعر التقليدى سوف تعجز بلاشك  
عن أن تجعلنا نسير فى الخطى التى رسمتها لنا كلمات السياب .  
أنا قصيدة سامية لأنها تنقل المستمع الى أجوائها . أنها صورة وأغنية

وانشودة يفهمها المثقف ويتألم لها ابن الشارح ، ليس فيها  
ارستقراطية ولا عجرفة ولا استعلاء ، انها قلب يتقطع الى كلمات ،  
وهذا يكفى ففيه التقييم الحقيقي للشعر .

ويتهم كاتب المقال الشعر الحر بالسريالية ، ويلقى تلك التهمة  
كملاحظة عادية لا تعنى شيئاً وهذا بالضبط يؤكد جهل الكاتب بمعنى  
السريالية وتاريخها ، مما يؤخذ عليه كثيراً لاسيما وانه أقدم على  
خوض غمار موضوع شائك له حمة يدافعون عنه بجدية ومثابرة  
وله أعداء يستعينون بأتفه الاساليب لوصمه بأسوأ الصفات ، فما  
هو المذهب السوريالى ؟

المذهب السوريالى حركة نشأت بعد كارثة الحرب العالمية  
الأولى ١٩١٤ — ١٩١٨ حينما تزعزعت القيم الاخلاقية وارتبكت  
النظم الاجتماعية وعاشت الانسانية فى حمى قلق رهيب مسعور ،  
ظهرت تلك الحركة كمحاولة لنسيان الواقع واطلاق مكنونات العقل  
الباطن والتحلل من أصول المنطق والتفكير والواقع الاجتماعى وابتكر  
التسمية رجل روسى يدعى — ترستان تزارا — أطلق التسمية فى  
عام ١٩١٦ ، ثم كثر الاتباع وأخذوا ينشرون آدابهم وفنونهم  
المعتدة على — التلقائية — واللاشعورية والاضطرابات والارتباكات  
الذهنية — البارانونيا — واللأوعى .

ولا أدرى ما الذى دفع الكاتب المحترم الى اعتبار الشعر الحر  
سورياليا صرفا مع ان ذلك يشكل منطقا متداعيا لا يحتاج الى رد  
حيث ان للسريالية أشعارها ومسرحياتها وفنونها وقصصها  
الخاصة .

ان هناك قصائد كثيرة من الشعر الحر مطعمة بكل ما هو  
منتقى ومختار من الرومانسية والتصويرية والرمزية والكلاسيكية ،

لأن أفضل الأنواع الأدبية وأكثرها قيمة تلك التي تمزج بمهارة الواقعية بالرومانطيقية . ثم هناك أدب المقاومة ذلك الذى يتسم بالثورية العالية والانطلاقة الخصبة ، لنسمع — عبد الصبور — فى قصيدة سأقتلك :

— سنابك الجدود وقعها المهيب مايزال — يهوج فى ذاكرة الأيام — ونورهم يختال فوق مفرق التاريخ — فمنهم الذى بنى حجارة الاهرام — لكى يمجّد الانسان حين يشمخ الانسان ومنهم الذى بنى منارة الاسلام — لكى يقول للانام لا اله الا الله — ونحن فى حاضرنا المجيد نصنع السلام — عدية من شعبنا للعالم الجديد — للعالم الذى يريد — ويستمر الشاعر — اقسمت بالاهرام والاسلام والسلام — سأقتلك بكل ما سقيت من مرارة الأيام — أغوص فى دمك — .

هنا نلاحظ ان الشاعر — عبد الصبور — يقتل عدو البشرية ، انه هنا يجسد قوميته وانسانيته بوضوح ويوزع تجسيده ذلك فى شعر غنائى عذب يمتاز بالوحدة المتكاملة والمضمون المتجاذب مع الشكل .

وأحيانا يلجأ الشعراء المحدثون الى المجاز الذى يدفع الى التأمل والتفكير ، ان الشعر البسيط السهل لا يمكن ان يربح العقل فيما اذا استغنى عن المجاز واللاشعور والرمزية ان المؤسف حقا ان كاتب المقال يطلق تعميمات مهينة بهذا الشكل نتيجة لتجريبية ضيقة واطلاع محدود وهذا ما سبب له تناقضا فى مقاله الواحة فهو حينما لا ينكر على الشعر الحر تركيزه واستيعابه للمعانى ودقته فى تصوير حالات الانسان الشعورية واللاشعورية ثم يأخذ حينما آخر على الشعر الحر اعتماده الكلى على احياءات اللاشعور ولا أدري كيف يفسر ذلك ويوفق بين ما قاله عن الدقة فى تصوير الشعور

وما قاله عن الاعتماد الكلى على اللاشعورية . أن هناك أذن شعرا حديثا يلتزم الجانب القوي والانسانى ويمجد الثورة والبطولة والصمود ، كما أن هناك شعراء محدثين يفكرون بعقلية ارسطراطية لا تتفق معهم ، فنزار قباني يعد من ضمن هؤلاء لكننا هل نصفه بالغرابة واللاوضوح وننكر عليه شاعريته الخصبة ؟ طبعاً كلا . . أن نزار من الذين يملكون زمام اللفظ والنغم الموسيقى والعاطفة انه عندما يكتب - رسائل لم تكتب لها - : ( أتلفيها - واحذرى ان تخطئى ان تقرأى يوماً بريدى - فأنا نفسى لا أذكر ما يحوى بريدى ، وكتاباتى وأفكارى وزعمى ووعودى - له تكن شيئاً فحبنى لك جزء من شرودى . . فأنا أكتب كالسكران لا أدري اتجاهى وحدودى ) هنا يكتب نزار لنفسه بروح لا نود أن نفهمها ، لكنها مع ذلك قصيدة واضحة لا يتغطرس فيها الشاعر علينا بل ينقل البنا احساسه وتجربته وضياعه وعبثه بصدق ، انه ايمان الشاعر بنا نحن الذين نقدر الصدق عمود الأدب وصمام أمانه الواقى .

ان كون شاعر ما ارسطراطيا لا معنى أن الشعر الحر بأكمله يسير فى اطار ارسطراطية مغلقة لا . . ان هذا تجن : وأى تجن !

ان الشاعر لا يكتب متفاعلا مع صيحات جدوده ولا مع أشعار المتنبى والبحتري وأبى نواس ، بل يكتب عن ذاته المتفاعلة بوعى وتلاحم مع واقعه وعصره .

ان الشعراء القدماء نابغون حقاً لأنهم عبروا باخلاص عن ذاتهم وذات مجتمعاتهم ولنا أن نتذكر كم لاقوا فى زمانهم من عداوات وخصومات وتهجمات ظالمة وضاربه . ويخطيء من يظن ان شعراءنا الأقدمين قد كتبوا ارضاء لطلبات معينة أو ارضاء لأحفادهم وانتزاعاً

لمدحهم ، لا ، انها الصرخة الانسانية المعتمة فى الداخل والتي تريد ان تنطلق ، ان تبنى ، ان تبكى ان تسخط ، ان تتفاعل !

فلم اذن ننكر على شعرائنا المحدثين ذلك ؟ ان مجرد اخضاع الشعر الى شروط مرهقة تحوله الى عملية حسابية او هندسية وبذلك يفقد طابعه العاطفى والتصويرى والتعبيرى وبذلك نقبر الشعر بأجمعه فى أجمة رهيبة . ان التجارب الشعرية والصياغة الفنية لاظهارها مشبعة بالخصب والعطاء والنماء لابد ان نتركها تسير فى دروبها دون ان نقوم بعمليات التعويق والحجز والحجر التى تكتبها فى زئزانة قاتلة موحشة ، ان الشاعر ليس هو الذى يقدم لنا أشعارا جيدة بل ان الأشعار الجيدة هى التى تفتح نم الشاعر وتنطلق بلا ايعاز ، لذا فان اخضاع الأشعار للاستنطاق القانونى ليس الا حكما مسبقا من احكام الاعدام للحياة ، لأن الشعر نفسه هو الحياة .

ولكى يتهم الكاتب الشعر الحر بالارستقراطية استعان بكثير من النعوت غير المترابطة والتى يعوزها الالتقاء العضوى فيما بينها من أجل تصويب ما استهدفه من سوء الظن والتقدير للشعر المعاصر .

وكرر صفة — الرمزية — كتعبير يسيطر بوضوح على الشعر الحديث دون أن يتطرق الى ما يؤيد صحة ذلك ، وأعتقد أنه يقصد من وراء هذا القاء — تهمة — الصور الجمالية من أجل الصور الجمالية و — الفن من أجل الفن — على الشعر الحديث والرمزية بحد ذاتها حركة تستعين بالرموز والمعميات والايحاء والتشبيه والتلميح مبتعدة عن الواقع والطبيعة والمجتمع ، وأدبنا العربى غنى بالأدب الرمزى فيها ان الف ليلة والمقامات وحى بن يقظان وأدب المتصوفة ورسالة الغفران وأشعار الكثيرين من الشعراء العرب

تتخر بصور رمزية لا مثيل لها ولا يغيب عن بال أحد في هذا المضمار من الغرب بودلير ومالارميه وآخرون ممن اشتهروا بالرمزية وابتعدوا عن ماجريات الحدث وأرادوا تصوير العالم من زوايا بصيرتهم الخاصة . اذن للرمزية اتجاهها الخاص الواضح اما كون الشاعر الحديث يستعين ببعض الرموز كعوامل تسعفه في بناء قصيدته وكتكثيف للمداليل الانسانية العميقة فهذا لا يعاب عليه اطلاقا .

ان الوحدة الوظيفية للقصيدة تستوجب أحيانا وجود بعض النواتات والرموز كي تستطيع ان توصل النفثات الشعرية بلا دوار ولا لهات ولا انبهار أو جفاف . وليس في ذلك أي عيب أو مبرر لنعت الشعر الحديث بأجمعه بالرمزية .

وهناك أمر غريب لاحظته لدى كاتب المقال اثار عجبى فهو بعد ان مل من القاء تهم مضطربة الصقها جزافا بالشعر الحر من دون ان يتعب نفسه في ايجاد الترابط والتسلسل في موضوعه الانتقادي ذاك ، نراه يقول : — وهب ان الشعر القديم والعمودي قد مات واندرثر فهل يمكن ان يسد الشعر الجديد والحر مسده أو يحل محله في النفوس ؟ — ولعمري تذكرنى هذه الفرضية بأيام الصبا عندما كنا نجتمع في أحد الأزقة النتنة ويقول أحدنا : — لو سقطت علينا السماء وين انولى وحقا ما أغرب أيام الصبا وأمتعها وأسذجها ! ان كاتب المقال الذى يضع احتمالا فرضيا ولو ضئيلا بموت الشعر العمودي انما ينكر بذلك — ولو بقدر يسير — حيوية الشعر القديم، ويعطى منفذا لمجابته بعدم الايمان التام بالشعر القديم ، وكأنما العملية بكل بساطة موت الشعر القديم ثمن لنشوء الشعر الحديث لا ، ليست المسألة بهذا الشكل . الشعر العمودي باق، نقدر خلوده شئنا أم أبينا ، الطلاوة والسبك وقوة المعانى والروح العروضية الوطيدة كلها تملك صفات القوة والثبات . ان هذا لا يمنع نشوء



الشعر الحر وارتقاءه لأن الشعر الحر ابن بار للشعر العمودي ويخطيء من يظن وجود تعارض وتضاد بينهما . ان الذين يحاولون اختلاق القتال والتصادم بين الشعر القديم والحديث هم الذين يحاولون زهق العواطف الانسانية واغتيال الأدب بمجموعه . ان الذين ينظمون الشعر الحر يحفظون الكثير من الاشعار القديمة وهذا ان دل على شىء فانما يدل على عدم الجحود بعكس أولئك الذين يشتمون الشعر الحر ويلصقون به كل سيئة ونقيصة والا فمن لا تعجبه — أخى — لميخائيل نعيمة نظما وموسيقا مع خلافي معها فكرة ( أخى من نحن؟! لا وطن ولا أهل ولا جار — اذا نمنا ، اذا قمنا ، ردانا الخزي والعار — لقد خمت بنا الدنيا كما خمت بموتانا — فهات الرفش واتبعنى لنحفر خندقا آخر — نوارى فيه أحيانا ) .

ومن منا لا تعجبه قصيدة جعفر النقدي في — أناشيد الثوار  
الجزائريين — :

( النشوة الكبرى لنا — ولنا الغد المستبشر — بكرأ سيولد  
هاهنا — ولنا الربيع ملونا وملحنا — ولنا الجنى ) ويستمر ( ولنا  
الشمال الأخضر ، بستاتنا الطلق السخى المثمر — ولنا المستبشر  
فعلام يا جزار هذا الخنجر ؟ ) ( اتظن ان بريقه سيريعنا يا وحش  
ليلك مدبر ) .

وهذا الشاعر عبد المنعم عواد بوسف يقول على لسان شهيد  
مصرى :

( أيها الاحياء انى — أطرق الأبواب كيما تسمعوا — صيحتى

أنا مصري شهيد — أهل أمي في الصعيد — وأبي من بورسعيد —  
قتلونا الانجليز ) .

وقصيدة جميلة بوحيرد للسياب ،

( لا تسمعيها : ان أصواتنا — تخزي بها الريح التي تنقل ، —  
باب علينا من دم ، مقفل . — ونحن في ظلماتنا نسأل — « من مات ؟  
من يبكيه ؟ من يقتل ؟ » من يصلب الخبز الذي نأكل . . الخ ) .

وما ذلك الا فيض من فيض من الشعر الحديث الذي أخذ ينتشر  
ويهلل له كل طيب ، ( اما الذين لم يدركوا بعد حقيقة حاضريهم  
وما زالوا يتعثرون في فجاج الماضي ، فلن يجدوا في هذا الشعر  
الا ما يثير حفيظتهم وحبذا الاثارة ) — جبرا — .

## العوامل في تزييف الشعر الحديث

الشعر الحديث ليس مغامرة ، إنما هو طريقة تعبير ثورية تتلاءم مع نظرة الانسان المعاصر للكون ، ومع أسلوبه في استكشاف نفسه والعالم . وهذا التعامل بين الانسان وبين العالم والحقيقة في اطار عصرى يشكّل ثورة ، أى أنه يقينا لم يقف عند حدود المغامرة . ولذلك تعرض الى حملات متجنية وظالمة كان أقل ما فيها أنها أرادت ان تؤسر كل تجربة انسانية رائدة دون اعطاء أية فرصة . ولكن الفرصة كانت أكثر من موجودة لان الشعر المنطلق لا بد منه لكي يضمن للعالم توازنه العاطفى .

ولذا فهو ضرورة اعتيادية أيضا وبشكل طبيعى من الجانب الآخر . وهذه الضرورة الاعتيادية والمحسوبة من قبل أعداء الشعر الحديث تمردا خطيرا هى نفسها حل حتمى ضد صدع ما . والصدع فى نفس الانسان . فى لهفته ، فى توقانه ، فى عطشه ، فى حنينه للمجهول ، فى حريره الكبرى ضد المحدودية والتفسيرات والمصطلح العسكاري .

وحتما يعالج الشاعر صدع الانسان بالكلمات ، الكلمات الملوّنة بالمداليل كلمات الأفق الواسع والجو الحر والجرأة النادرة . هذه الكلمات التى تخرج من الشفاف والنسغ والأعماق هى الوحيدة ذات

الجرس الحقيقى ، الجرس الذى يحملة المعنى الحقيقى والروح  
المتهمدة المتوحدة التى تنافل من أجل ازالة القشور والاسسيجة  
والمحدوديات .

لكن هذه الكلمات ، هذا الشعر الحديث تعرض لحملة تزييف  
خطيرة شأنه شأن كل جديد وناهض وثورى وصاعد . كيف كان  
ذلك ؟ هذا ما ينبغى توضيحه !

( أولا ) مسألة الذوق . كان الذوق البرجوازى هو السائد .  
المثقف تجده برجوازيا ، الشاعر برجوازى أيضا . الكاتب والاستاذ ،  
أغلبهم برجوازيون يشيعون روحا وجوا من الارستقراطية اللذية ،  
حيث تعنى الانفعال والراحة السطحية والرومانسية . واذا بالشعر  
الحديث عند الكثير ، هذا الشعر المجدد الرائد يصبح شعرا لمتعة ،  
لا يبحث عن عذاب الانسان ، عن تطلعات الانسان ، عن وعى  
الانسان المباشر ازاء اللعنة والتزييف والحيوانية المفروضة على  
ساحة الشعب . ويظل — احبانا كثيرة — كالنظم الجديد المثبر  
للاندهاش ، لكن العمق والغور والجذور والأصول ، والانسان  
الحقيقى ، انسان الشارع والليل والمعركة لا وجود له ابدا .

الذوق البرجوازى يفرض نفسه . وهذا الذوق لايزال قائما  
عند الكثير من الشعراء المحدثين ، انهم يكتبون عن الانسان ، عن  
المعاناة ، عن العصر ، عن التمرد ، لكن ذلك كله يفتقد الاخلاص ،  
لماذا ؟ . هذا ما ينبغى النظر اليه بشجاعة .

هؤلاء يتكلمون كأي ارستقراطى ويلبسون كأي مترف ،  
دبلوماسيون ، فى حركاتهم واثاراتهم وعلاقاتهم ، ينسون الشارع ،  
ينسون التراب ، ينسون الدم والعذاب والعيون المقروحة . ولهذا  
فهم يدخلون بجواز سفر مزيف الى ملكة الحقيقة الجادة ، ملكة

( البسطامي ) حيث كل شيء يشكل الكلمة الواحدة المتطابقة مع الواقع الداخلى للفرد .

ماذا تهيم القصيدة الجبدة ؟ . . انها أبدا لا تعنى أكثر من اثاره لذة خاطفة او تجاوب سريع ووقتي وزائل مادام الشاعر يمثل وضعاً برجوازيًا . الشاعر يلحق الوحل مختاراً ، ينام واضعاً حده على الطين ، بزور مخابىء العذاب ، يتسكع ، يجوع ، يقاوم ظروفه الحسنة حتى يتعلم كيف تكون نبرة الأنة وصدى الحسرة ، والضيم الذى يهتف بقلوب البؤساء ! وحيث ينفقد الشاعر الحقيقى ، انسان الغضب وصاحب الأفق الذى يمتطى الكلمات باحثاً عن صدر الواحة فى امتدادات القحل ، يظهر بعض الشعراء المجددين امتداداً أيضاً لشعراء ( الامارة ) والمكانة والحظوة والمواسم !

واذا بالشعر الحديث يبدو كأنه غير مرتبط بالانسان الكونى ، بل مرتبط بالانسان البرجوازي بالثورة البرجوازية والديمقراطية البورجوازية .

وينخلق نقاد جدد يستعدون القراء ضد كل ماهو ( قديم ) اعتباراً ، وتضيق المقاييس . فى القديم روح وموسيقا ومعاناة وصدق ، ولا يجوز ان ننكر ذلك . والحديث يقدم على صنفه تغذى نفسها بصلوات انسانية مشروعة ولازمة . واذا بالتهمة ( تهمة كون الشعر الحديث شعراً برجوازيًا ) تكاد تنطبق ، ولكن الامر يظل غير مخفى ، فالشعر الحديث ليس وليداً للقيم البرجوازية . بل ان القيم البورجوازية اقتنصت الشعر الحديث لتشوّهه وتدميه وتصرعه ، فحولت الكونى الى كونى برجوازي ، والعام الى خاص برجوازي ، والانسانى الى انسانى برجوازي ، لكنها عجزت مع كل ذلك ان تجعل من الشعر الحديث وسيلة تفاهم برجوازية أصلية . ان ( عبد الوهاب البياتى ) رائع عندما يتحدث عن الصقيع والعمال

وبؤس المدينة والذباب ، ولكنه يكون ( نزاريا ) قليلا عندما يتحدث عن الدعاية السياسية . وهذه النزارية السياسية افق برجوازي منخطف سريع التلاشى حاول البياتي انهاء مؤخرا و ( السياب ) نفسه استطاع ان يتمرد على الكينونة البرجوازية التي أخذت تتكفل حول نواة نى داخله . وبين ان يكون رومانسيا مأساويا أو اجتماعيا منفعلا ، استطاع ان يضمن عطاء شعريا انسانيا .

اما عن ( ادونيس ) ظاهرة الكلمة السحرية الموسقة ، فهو لابزال فى مساحة منظوره الخاص دون أن يعنى بالجبهات الأخرى ، حيث جبهته الوحيدة ذاته على محور الاثياء ، وهو بذلك يقدم ادانة جزئية لنفسه لانه لم ينطق ضد القيم البرجوازية ، بل ظل مقدسا جذوره كمانس وغائب لاهبتي .

( ثانيا ) الموقف النازكى ، وهو موقف نازك الملائكة وآخرين ممن يتحولون بفعل الاشباع وانغرور نى ميدان الريادة الى ( سادة ) ومعلمين . ان هؤلاء يتحولون من مجددين الى معوقين ، ومن محدثين الى متزمطين ، بحيث تصبى الحرية عندهم ويفعل الزمن تقنيننا خاصا . انهم بهذه الوضعية يريدون تجميد التطور الشعري بحيث تبقى قياداتهم أزلية . انهم يقعون فى مغالطات خطيرة لعدم تفهمهم لحقيقة التطور الذى يجعل ما فى الغد مختلفا كثيرا عما فى اليوم . وقد ابتدأت ( نازك ) عندما أخضعت الشعر الحديث الى شرط متعصبة تفوق التعصب للاوزان الخيلية . ولذلك وبحكم كونها رائدة كبيرة استطاع وقفها ان يثير لفظا خطيرا (١٠) .

( ثالثا ) التركيبات المنطقية والغموض المشخص باستعارات أكثر رمزية وأكثر غموضا . وهذا يظهر فى عدة أشكال ، منها جنوح

(١٠) لقد تناول العديد من الأدباء الرد على موقف نازك .

الشاعر الى استعمال تعبيرات لغوية منزلة لا توحى بشيء . . . او انه يستعمل كلمات صارخة متعارضة تحت جو مفتعل من الوحدة ، ومنها استعمال الاسطورة حيث يحاول البعض وكتقليد لاستعمال الاسطورة عند شعراء غربيين أن يقحموا الاساطير فى قصائدهم بترقيع ظاهر متصورين فى ذلك انهم يستطيعون ان يقنعوا المتلقى بأنهم ذوو خلفية فكرية غنية فى حين أنهم يضحون برصيد القصبدة الموسيقى والطبيعى كطبيعة الحياة والتجربة .

ان ( السياب ) و ( الحاوى ) لم يستطيعا تذليل الاسطورة وادخالها كحلقة طبيعية ومنغومة مع حاجة ووحدة القصيدة الا بعد تدريب مستمر طويل وبعد عمليات نقد أكثر صرامة وايجابية ومع ذلك لم تسلم العملية من بعض الامتعال فى قصائد معينة عند ( الحاوى ) وبشكل أقل عند ( السياب ) .

وهناك شكل آخر هو الغموض المتعمد حيث يبرز كمحاولة يائسة من قبل ( الشاعر ) لابعاد القارىء أو السامع عن معنى القصبدة . ان الرمزية طبيعية تماما عند ( بودلير ) مثلا ، فهى طريقة تفاهم اختزالية وتحدية ، وكذلك عند ( بريتون ) . فالرموز تمتص الواقع الانسانى ، الواقع اليومى والكونى ، الحسى والفكرى الصامت والمتحدث ، الحاضر والغائب ، امتصاصا كليا كاملا متطابقا بحيث توضحه وتمثله بأبعاده الحقيقية ومقاساته المكانية والزمانية . ان الرمزيين مثلوا الثورة غير المحددة وأصبحوا سادتها وقادتها ، فى حين أن هذه الثورة ابتدأها ( الرومانسيون ) و ( الرناسيون ) .

لذلك فاستعمال الرموز ليس لعبة من قبيل الأحاجى والألغاز ، وليس — بالشكل المتيسر — اغناء للقصيدة ، بل هو اضاءة انسانية وتاريخية واثقة لمحتوى القصيدة وجوها . وان عملية استنساخ الشعر الرمزي واختلاق التعقيد هى الخطر الذى يشرذم ويمسح التجربة الشعرية .

( رابعا ) فى نطاق عملية مجابهة الشعر التقليدى الذى يعتمد على وحدة القصيدة أسلوبا . وكاد أن يكون ذلك مسلما به .

ان وحدة القصيدة ليست شرطا ثابتا . ومن الممكن ان تكون القصيدة الحديثة مجموعة متألفة من وحدات متباينة . فمزال الكون الواسع يشكل مجاميع عديدة ، ومزالت نفس الانسان تحمل اشكالا وتجاوبف وتمقيدات عديدة اذن فمن الظلم ان يفرض على القصيدة مناخ واحد خاص . ان تعددات الطقس بأشكال مختلفة ، وائتلاف ذلك ضمن مناخ القصيدة بتأخ ودفء ربما يجعل من القصيدة التعبير الأكثر انسجاما مع الوضع الانسانى .

وان عنوان القصيدة أحيانا يمثل نفاقا خطيرا . فالقصيدة الحقيقية لا تضع لنفسها أى عنوان الا بعد ان تبلور الحالة الشعورية ، أى عندما يتحول الشاعر من خالق الى متأثر . وبعد التأثر والتجاوب يستطيع ان يقدم عنوان القصيدة .

وحتى هذا العنوان تقريبي لا يمثل الا الغاية القصوى فى القصيدة أو أنه يمثل ( اللون المسيطر ) فى اللوحة الشعرية .

وفى نطاق المجابهة للشعر العمودى برزت حالات يستغل فيها بعض الشعراء المحدثين تفننهم فى الابتعاد عن الشعر العمودى بطريقة وشكل لا طائل من ورائه حيث بلجأون الى تجزئ عابث للصور واستعمال لا نجد للفظه المفردة كما فعل ( جبرا ابراهيم جبرا ) مثلا فى قصيدة ( امرأة فى عاصفة ) :

( حتى

تسقط

قطرة



من طبن  
من ماء  
من مطر  
قطرات  
من مطر  
تزلق  
كالكرات  
على  
عباءة  
سوداء  
احاطت  
بفهم  
كالجرح  
أحمر ... الخ ) .

( خامسا ) الصياغات الشعرية المتوقعة والمعروفة ، كأن ينظم الشاعر قصيدة معينة ما أن تبدأ بقراءة المطلع حتى تستطيع أن تدرك ماذا يبغى الشاعر وماذا سيقول . هذه القصيدة لا تملك أبداً قابلية إثارة الدهشة ، انها لا تحوى أسراراً ولذلك فهي غير خلاصة . ان الترميق العادى بلجاً له أولئك الذين يطالعون الشعر بكثرة وخصوصاً المترجم منه ، فهم يقعون تحت تأثيرين : أما ان يلجأوا للغموض الذى تحدثنا عنه أو أنهم يدفعون شعراً كثيراً بأسسهال وتواصل . أحياناً يستطيع الانسان المثقف ان يفهم ما الذى يريد

( صلاح عبد الصبور ) فى بعض القصائد فى حين لا يكون ذلك سهلا مع ( أدونيس ) أو ( بلند الحيدرى ) — أحيانا — أو مع (سعدى يوسف ) أى أن الصياغة كهذه التى تكلمنا عنها تحول القصيدة أحيانا الى نثر عادى لا يمتلك من الشعر الا التصنيف أو الشكل الخارجى .

( انا عامل أدعى سعيد

من الجنسوب

ابواى ماتا فى طريقهما الى قبر الحسين

وكان عمري آنذاك

سنتين ما أقسى الحياة

وأبشع الليل الطويل

والموت نى الريف الحزين

وكان جدى لايزال

كالكوكب الخاوى على قيد الحياة ) .

وكذا الا نستطيع ان نتوقع ما يقوله ( صلاح عبد الصبور ) فى ( مقدمة ) ( مذكرات ابي نصر ) :

( حبن فقدنا الرضا

بما يريد القضا

لم تنزل الأمطار

لم تورق الأشجار

لم تلمع الأثمار

حين فقدنا الرضا ) .

ان التقريرية والوضوح والأداء السريع المباشر الذى لم يحرك  
أو يوحى بالصورة قد أفسد بعض الشيء مطلع قصيدة عبد الصبور  
الجيدة .

وكذلك نستطيع أن نرى مثل ذلك عند ( عبد الصبور ) فى نثرية  
واضحة فى عدة قصائد كقصيدة : ( ورجعت بعد الظهر فى جيبى  
قروش

فشربت شايًا فى الطريق  
ورتقت نعلى  
ولعبت بالفرد الموزع بين كفى والصدبق  
قل ساعة أو ساعتين  
... الخ ) .

( سادسا ) : الوقار البرجوازي ، الوقار المترفع والمتسيد  
وصاحب اليد الطولى هذا الوقار يكون عند ( الحزبيين ) الشعراء  
فى الغالب . فهو صفة الشعر الدعائى الاعلانى الدكتاتورى ، حيث  
ينطلق برأس مال كبير متخيل لا مثيل له ! أو بحق تفويضى الهى !  
تسبها بما يفعل ( مورياك ) فى بعض رواياته ، أو بعائكة الخرجى  
فى بعض منظوماتها الشعرية . هذا الوقار كوجه الفرور أو ورم  
معين هو تحذيط للشعر وقتل للذبذبة الحية فى نسج القصيدة .

( سابعا ) : نقطة مهمة هى نقطة محاولة الانفلات من تهمة  
البرجوازية فى الشعر المنطلق وذلك بتحويل الشعر الحديث الى  
شعر ملتزم بشكل مذهبى ، الشعر ليس عقلنة للعالم أبدا ، وهو

ليس هندسة عقلية ، انه مزيج متكامل من العقل والحس والحدس  
مزيج بين الشخصى والجماعى ، بين الذاتى والكلى ، بين الفكر  
والتجربة . وهذا المزيج ليس خلطا صناعيا او عقيديا بل هو  
مزيج العالم الذى يحوى كل شىء ، المزيج الحيوى الديالكتيكى  
والتارىخى .

ان القصيدة لا تكون بطاقة دعوة او مانشيتا عريضا او اعلانا  
دعائيا . القصيدة وبالذبط روح الانسان التى تنسفع كالدم  
وتؤرخ نفسها وتكفل نفسها فان ( هذا الدم المطول ان  
عز الكفيل هو الكفيل ) (\*) .

وحيث انى ( ومعذرة لهذا الاستعمال ) لا احترم ( كبلنج )  
فأنا ملزم بتقدير البعض من قصائد ( كبلنج ) . فأنا لا احترمه  
ايدلوجيا لكنى قد احترم الجودة الفنية فى شعره .

ان فنية القصيدة ، موسيقاها ، صدقها ، عمقها ، تأريخيتها ،  
الضامن الوحيد لتقدير أهميتها . ولهذا فنحن ننذهل أمام قصيدة  
( الأرض الخراب ) لـ ( اليوت ) مع ان الكثير لا يتفنون معها  
مضمونا .

المذهبية المرسومة ، المدرسة ، المفروضة ، تخريب وتمزيق  
للوعى ، والقصيدة كجبهة بين الوعى واللاوعى لا ترضخ أبدا  
للمذهبية الا فى حدود التجربة الصادقة ، التجربة الانسانية  
المنكشفة .

---

(\*) الجواهرى فى الدم الغالى أو ( قل للشباب بمصر ) .

## حول قصائد عراقية منتخبة

وجه أختى .. وجه أمتى

بلند الحيدرى

وهوت يد

فاذا الطريق مغارة والمعد

وجه يغيب ويبعد

واذا الغد

ذاك الذى حلت برآء السفون الشرد

هذا الرماد الأسود

يذروه هنا عاصف ويلمه

أمل على فجر هناك سبعقد

ويطول ليل

ويغور حتى العظم ويل

ونقول سوف نرى الصباح نصير فى لالائه

شـرعـا

رياحـا

ولسوف نحل شسه بيتا ابي ان يستباح

ونقول سوف يرى الشروق عم

ويصـفـح أعـقـد

والرقـد

بلقون في عيني السماء تورد

لا بد ان يأتي الصباح

لا بد ان يأتي فقد جفت من النزف الجراح

لا بد ان ..

واتى الفـد

فاذا الصباح تلفت يستجد

وهوت يد

يدك التي كانت تقيت وترغد

لا كنت يا هذا الصـبـاح

لا كنت يا هذا الصـبـاح الـأسـود

لا كنت يا هذا الفـد

\* \* \*

أختـاه

لو عقلت شـسـفـاهي

لسكت مثلك ما نطقت بغير آه  
أذكى بها ألم الرجال العائشين بلا جباه  
أختاه  
أضنتك الطريق  
أضنتك عين لا تنام وألف عين لا تفيق  
وتعبت  
اذ أيقنت ان الدرب يوغل فى المقاه  
يلتف حول دخينة  
ويضيع فى عتم المقاهى  
تطويه خيبة يائس  
تمطه ضحكات لاه  
وسكت يا أختاه  
مثل الموت .. لكن  
لم تموتى  
ولن تموتى  
وغدى سيبعث منك يا أختاه  
من دمك الصموت  
من نبض قلبك وهو يصرخ  
حيث يمعن فى السكوت  
لا .. لم تموتى

ولن تموتى

مادام حرف أخضر يومى . . وشمس تولد

مادام فى الدنيا غد

\* \* \*

مسألة شخصية تماما أذكرها الآن . فأنا عندما أريد أن أتمس  
وجه وطنى الحزين أجد فى ( الابوذية العراقية ) وفى قصائد  
( بلند ) نافذتى لذلك .

وحزن ( بلند ) هو حزن الشاعر الحقيقى الذى يحس بالمغلوبية  
مع تفاهة الغالب .

وهذا الحزن الكبير ترعرع فى ذات الشاعره وارتسم فى  
كلماته مهازا يسوط التفاؤلات السطحية الساخنة . ولعل الغربية  
التي عاشها الشاعر من خلال المواجهة بين الذات والذات نفسها ،  
أو بين ( الذات ) و ( الموضوع ) كانت الجو الوحيد الذى أضفى  
على أغلب قصائد ( بلند ) الطابع المأساوى . وهذه المأساوية  
ليست حالة سلبية أبدا لكونها وعند بلند خصوصا ترفع سبابة  
الادانة .

وعندما تكون الصور الشعرية عند شعراء غير عراقيين حزينة  
بشكل آخر فإن الحزن العراقى — الحزن الذى خلقه الأبوذية  
العراقية كترات عملاق — لابد أن ينشر نفسه فى عطاء الشعراء  
والفنانين بطعمه ورائحته الخاصين .

والحزن العراقى حزن أصيل ، حزن البلد الذى تعاقبته  
عهود أسطورية ، عهود البابليين والسومريين والأكديين ، وتعفرت  
جبهته بوحد الاستكانة . وإذا بالمواطن العراقى الذى كان من



المفروض أن يكون ( داود ) أو ( سبارتاكوس ) أو المحارب الافريقي،  
ينكفىء متسولا صدقات الذلة ، أو يتمرد ليتخلص من ( السيد  
العثماني ) ويقع فى أسر ( السيد الانجليزى ) !

والحديث عن اليأس نفسه يحمل وميض الاشراق فيما يفعله  
من عرض تختبر فيه الحالة .

والشاعر كصوت بتجاوب مع أصوات الواقع والحقيقة لا يمكن  
أن يرتقى فى حزن الففلة بحيث يكلف برسم صور وطرق ودروب  
ليست هى دروبه .

وعندما يكون الشاعر محاصرا متضايقا نمن السخف أن نجابهه  
بقولنا : ( لك الحقول وزهرها وأريجها . . الخ ) فالشاعر لا يمكن  
أبدا أن يكون وفيما لغير تجربته والا لكان بوقا صدئا قد يدوى ولكنه  
يظل شبه صوت .

ومن أرضية الشاعر العراقى وحيث تتكدس أحزاننا فى قلب  
الأرض لا يتخرج شاعر عراقى أبدا بدون مروره بساحة الألم . .  
ولذا فهى خصيصة عراقية مخصاب تلك اللوعة الحزينة الغاضبة  
التي تحج فى تأريخ الانسان العراقى . ولكن الشاعر لا يظل فى  
محجه معاقرا ألمه ، حتى لا يلتهمه ( مينوتور وهران ، الوحش ) ،  
بل لابد له من تحديد اختياره . وعندما يقرر اختيار أن يلتهم فمعنى  
ذلك أنه يعطى الفرصة للتهام الآخرين ، وبذا يكون الشاعر  
مشاركاً فى عملية القتل ولو أنه مقتول منذ البدء . وحينئذ تبرز  
أمامنا المهمة الجديدة ، مهمة اختيار رفض القتل ، رفض السأم  
والضياع والتصعلك فى متاهات ( الأوتسايدر ) وبذا تكون المعادلة  
واضحة ( الحياة — المعاناة — الاختيار ) ، واختيار الشاعر هو  
الكفيل بمد خطوط تجربة الشاعر فى خارطة الحياة العظمى .

\* \* \*

و ( بلند الحيدرى ) لبس شاعرا معقدا ، وهذا لكون رومانسية بلند لا تلجا الى التعمية والمخفيات ، بل هى تكشف نفسها بشفافية صادقة تتنغم فيها كلمات الشساعر كدرب الى المجرات الكونية والحياتية . ومن خلال بساطة بلند وصدقته الفنى يتوضح مزاجه الرومانسى المأساوى المتمرد . ولو لم يمتشق بلند سيف التمرد بوجه ضسياعاته الكثيرة لكان ممكنا أن يكون شساعر الغربية والضياع .

ولكن عمق الرفض — وهذا دليل أصالة — والمنبعث من عمق المعاناة يبني فى نباتات بلند الشعرية حيوان عدم المهادنة .

وقصيدة بلند هذه ( وجه أختى — وجه أمتى ) ليست قصيدة جديدة بل هى بلند نفسه وامتداد لقصائده القديمة حيث تتم المزاوجة بين الرومانسية والواقعية ، وبين الذات والمجموع ، بين اليأس والرفض ، فيهدم الشاعر ويشيد أشياء ليخرج أمام الناس بوجهه العراقى . ولهذا فالحزن العراقى هو المربى الكبير ، ولولاه ، أى لولا صياغته لجذور بلند العراقية لكانت أجواء ( لبنان ) قد عقدت اتفاقية مع رومانسية بلند لا يكون الطرف الخاسر فيها الا بلند نفسه . فالحزن العراقى هو الطوطم الذى يحرم على بلند الانفلات مع أضواء وشلالات رومانسيته متخليا عن مهمة استكشاف جذور الآمة العراقية واحتدامات الأبوزية فى مضارب البشر العراقيين .

ان بلند لم يتخل فى قصيدته تلك عن مزاملته المزمنة للمرارة والخذلان ، وجاء فشلته متمثلا فى انتظار الصباح ، وهذا الانتظار يرسم خطا بيانيا جديدا لا يتفق مع خطه السابق حينما كان لا يلتفت أبدا لمرور الفجر أو عدم مروره .

( تلك هى الأرض

فلا تعجبنى

أن مر بي الفجر

وما مر بي ) .

قصيدة ( طاحونة ) :

في طاحونته كان ينظر الى فجره لا كما كان ( امرؤ القيس )  
ينظر الى ليله ، بل كان أكثر حزنا وأغبي حزنا ، لأنه لم يكن مباليا  
أبدا ..

وعندما يكون الحزن هكذا ، لا مباليا ، كسولا ، مستسلما ،  
فمعنى ذلك ان الشاعر يتواطأ مع قناسة الانسان ، وضد الشاعر  
نفسه وضد الانسان .

ولكنه في قصيدة ( وجه أختي ... ) تنمى أعماقه بوعود  
الأمم وبشائر الانتظار . وهذا دليل صسحة ومتابعة وإخلاص  
للانسان :

( ونقول سوف نرى الصباح نصير في لائله

شسرعا

رياحا

ولسوف نحمل شمسه بيتا أبى أن يستباح

ونقول سوف يرى الشروق عم

وينصح أعبد

والرقسد

يلقون في عيني السماء تورد

لا بد أن يأتي الصبباح

لا بد أن يأتي فقد جفت من النزف الجراح

لا بد أن ( . . . ) .

فها هنا تكون مشيئة الشاعر في الانتظار بعد رسم يأسه  
القديم كجراح جافة مأزومة تتسير مطالبة بثأرها ، وثأرها في الفجر ،  
ذلك الفجر الذي نعاه الشاعر في طاحونته .

ويسقط الشاعر مرة جديدة في هوة يأس جديد :

( وأتى الفد )

فاذا الصباح تلفت يستنجد

وهوت يد

يدك التي كانت تقيت وترفد ) .

ولكن يأسه هذا ليس يأس غربته القديمة عندما كان انسانه  
محكوما عليه سلفا باللاشيئية . بل هو يأس بطولى ، يأس متحد ثائر  
مساهم ، يأس يرمى نقله الى جانب الانسان ، فيصرخ رافضا  
لاعنا الصباح ، والصباح هنا صباح بزمنه الاجتماعى لاصباح  
الشاعر بزمنه التاريخى الوضاء :

( لا كنت يا هذا الصباح

لا كنت يا هذا الصباح الأسود

لا كنت يا هذا الفد ) .

اذن فثمة تأمر ضت الشاعر ، فانتظاره لصباح الجميع وغد  
الجميع ، كان مرسوما في وجهة أخرى ، وهنا أحبط الشاعر !

ولكن لاداعى للخوف أبدا ، فالاحباط الذى يعيشه الشاعر  
هنا وقتى ايجابى يفكر بمنطق على ، يدرس ، ويتجاوب ، ويشخص

فيثهم ، وبعد ذلك ينشر أمله ، فيأتي الأمل ، ليس حلما سرايا ،  
بل حلما مؤنسنا متعتلا ومعقولا .

لاداعى للخوف مادام بلند الذى كان يستنكر الغد :

( والناس ما اقبح آلامهم ،

هذا بلا أمس وذا فى غد )

أخذ يشد نفسه الى الغد ، ويحول أفقه الفردى ضمن أفق  
الجميع ( ايلوار ) لذا أشار خطفا الى ( الالف عين لا تفيق ) والى  
( الرجال العائشين بلا جباه ) والى ( الضياع فى عتم المقاهى ،  
وخيبة اليأس ، وضحكات اللاهى ) وأشارته كانت اتهاما ، اتهاما  
حتى لبلند القديم ، اتهام الشاعر للشاعر ، واتهام الشاعر للمنتكس  
والمهزوم . وهذا الاتهام يكمل مسيرته الجدلية بالوعد ، والوعد  
هذا كلمة السر ضد الموت ، كلمة الحقيقة ضد اللاشيئية ، كلمة  
قدر الانسان — العقل ضد القدر التيولوجى :

( لكن — لم تموتى

ولن تموتى

وغدى سيبعث منك يا أختاه

من دمك الصموت

من نبض قلبك وهو يصرخ

حيث يبعث فى السكوت

لا . . لم تموتى

ولن تموتى

مادام حرف أخضر يومى . . وشمس تولد

مادام في الدنيا غد )(\*) .

واذا أراني أصر على المضمون ، وأعقل لساني عن الحديث  
حول الشكل ، فما ذلك إلا لأنى لا أوتى بجديد لو قلت ان شعر بلند  
يمتاز بغنائية لذيذة وامتياح موسيقى خصب يتواشج الصلات بع  
مداليه الواثقة المنبثقة من اللحظة الفاعلة لحظة الاحساس الكامل  
والرائد بضرورة نفس الاشكال الغبية .

وعندما يصنع ( بلند ) أشعاره فى عتمة أخرى فانما تتشابك  
الأغنية والقصيدة على صارية القافلة المبحرة لينطلق نداء فجر  
الانسان .

ان بلند تراب عراقى وصوت عراقى رائع !

## الحمل الكاذب

عبد الوهاب البياتى

القاهرة

بابل لم تبعث ولم يظهر على أسوارها المبحر الانسان  
ولم يدمرها ، ولم يفسل خطايا أهلها الطوفان  
ولم يقم من قبره عبر الفرات سارق النيران  
فالعقم والصيف الذى لا ينتهى والصمت والتراب  
والحزن والطاعون  
طعام هذى المدن المنفوخة البطون

---

(\*) هذه القصيدة قيلت فى ماتم ( سميرة عزام ) وأنا إذ لا اذكر اسم  
( سميرة ) فما ذلك إلا لأنى أعتقد أن بلند حول سميرة الى رمز شحن ليه وجدانه  
واهتماماته .

والبشر الفانون فيها ككلاب الصيد  
بحترقون تحت شمس الصيف  
ما بين مهزوم وبين راسف فى القيد  
العماقر الهلوك  
من ألف ألف وهى فى أسنالها تضاجع الملوك  
ترنو لبحر الروم  
بنظرة المهزوم  
تمنح بالمجان  
قبلتها : اللص والقواد والخائن والجبان  
عشرون عاما وأنا أبكى على أسوارها وأحمل الأكفان  
لكنها ظلت كأورشليم  
ملعونة تعج بالذباب والأصفار والحريم  
أصبح منفيا على الأسوار :  
بابل يا مدينة الأشرار  
قومى وغطى عرى هذا الجسد الذابل بالأزهار  
قومى لعل البرق  
والفارس المجهول من دمشق  
يبذر فى بطنك بذرة ، فتجملين  
أيتها البغى فى أحشائك ، التينين

لكنها ظلت كأورشليم  
ملعونة تعج بالذباب والأصفار والحريم  
تفتح للفرزة ساقياها وللطفافة  
تحمل حملا كاذبا في كل فجر ، وتموت كلما القمر  
غاب وراء غابة النخيل في السحر  
دورى ودورى في الفراغ واسقطى في العار  
أيتها الأصفار  
ففي غد سيسدل الستار  
ويسقط الممثلون في الوحول تحت سقف المسرح المنهار

### مجلة المعرفة السورية

العدد - ٦٩ - ١٩٦٧

عندما تتحول ( بابل ) الى رمز للمدينة الشريرة في رؤيا البياتي فان هذا الرمز يكون جسرا تتشكل عليه أبعاد الحقيقة البياتية : من الماضي الذي عاش معه عبد الوهاب تجربة التماس والمجابهة حتى الحاضر حيث أوغل خلاله في الصور المأساوية التي تنحتم بصغر لا نهائي .

والماضى مع البياتي هو زمن عدم الصمت حيث كانت المدينة نفسها غولا يفترس آلاف الأبرياء ، ودفاعا عن الأبرياء كانت قصائد البياتي تبحث عن البراءات الأولى ، عن النقاء الفطري والبساطة ، حيث تبرعم الحرية الأولى . وأذا كان الخبز في القرية مشربا بعرق الجبين فانه في المدينة يؤكد استحالة التوازن ، لان عجينة الخبز



تمتزج هناك بنشارة العظام ، وبعض سائل أحمر يقال له بخشية  
وتكتم : ( الدم ) .

واذ يكون الخبز ، هذا الرمز العريق للحرية والعمل والحياة،  
ملتاثا في المدينة بمثل تلك البشاعة ، فإن ملء الحق للشاعر أن  
يكفر بالمدينة . فصورة المدينة هي حضور دائم للاستغلال واذ  
تسمح العمارات ، وتتحرك الآلات ، ويتحول الانسان الى مأجور  
مسلوب الانسانية ، تتبدى أفزع المهازل : الازلال المتعمد الذي  
يقوم به المستغل ( بكسر الغين ) لكل البسطاء الذين تصوروا ان  
المدينة تمنح لمن يريد ، النور والخلاص .

ولكن ها ان النور شسراب لعبون القلة المتنفذة ، وعيون  
الأبرياء مزروعة في تربة موات . هذا العسف في المدينة ليس قدرا  
أزليا كما وأنه ليس اجراء عاديا . ولهذا لا بد من صرخة . وحينما  
تتلاشى الصرخات تبقى صرخة الشاعر .

وصرخة البياتي كانت صرخة الأعماق ، الأعماق المشبعة  
بالمرارة والأمل . ومرارة العراقي حزن عظيم ، حزن بطولى لا يدركه  
الا ذوو القلوب الكبيرة ، أولئك الذبن لم يترملوا عن قضاياهم .

وأمل العراقي أمل عظيم . وبين المرارة العظيمة والأمل العظيم  
تتأرجح قصائد شعرائنا الموهوبين .

وحقد البياتي على المدينة ليس جديدا ، بل هو متجذر في  
نفس الشاعر ، ولكن الشاعر يحول ذلك عبر خلفية فكرية الى فكرة  
مذهبية ، لذا فباستطاعته القول ان حقدده على المدينة شريف لانه  
حقد على دعارة المدينة .

ان مسألة العودة الى أحضان الريف ، ليست المذهب  
الفيزوقراطي في عرف البياتي ، بل هي التحدى الجريء للمدينة  
التي تغتال أبناءها الحقيقيين .

اذن فالبياتي عندما يتحدى المدينة انما يغازل قربته نفسها ،  
ولكنه ايدلوجيا يصر على مدينة اخرى يرسمها هو . وفي كلتا  
الحالتين ، ومع الماضي ، كانت المدينة عند البياتي :

( في ليالى الموت والخلق ، وفي الأعماق

اعماق المدينة

ولم تزل كالهرة السوداء

كلام الحزينه

تلد الاحياء في صمت

واعماق المدينة

تبصق الموتى على الارصفة الغبر ، السخينه

في ذراع الليل

ليل السل — كلام الحزينه

لم تزل تبصق آلاف المساكين ، المدينة

في مقاهيها ، وفي حاراتها السود ، اللعينه

وعلى أشجارها الصفر الدميمه

يولد الخوف ، كما تولد في أعماقها السفلى — الجريمة

ومقاهيها القديمه

واغانيتها الاليمه

والمساكين وليل السل والأخيلة السود اللثيمه

لم تزل كالهرة السوداء

أعماق المدينة

ترضع الأحياء من ثدى الأمومه

( الليل والمدينة والسل - أباريق مهشمة )

ولكن مع من كان تعاطف الشاعر ؟ انه وأضح جدا : مع  
المساكين ، مع الضحايا الذين اغتيلت انسانيتهم . اذن ، اذا كان  
المساكين أحرارا فى مدينتهم ، أو يرفض الشاعر المدينة ؟ طبعا لا .  
ولكننا مع ذلك لا ننسى رومانسية البياتى أحيانا ، تلك الرومانسية  
التمثلة بالخنين . فالبياتى فى المدينة العراقية يرفض المدينة من  
خلال حنينه للقربة . وهو عندما يكون فى مدينة أخرى خارج العراق  
فانه يمتلىء حنينا للمدينة العراقية . وهذا يتكشف فى قصيدته  
( الى شتراوس ) :

( فياملاح )

خذنى الى مدينتى المثخنة الجراح ،

هناك حيث الشمس والأقاح )

فالبياتى لا يتحزب للمدينة أو للقربة الا من خلال المضطربون  
الذى يعالجه ، ومضامين البياتى هى مزيج من الواقعية التصويرية  
والواقعية النقدية والرومانسية والرمزية البسيطة .

ولذلك فالبياتى غنى فى قصائد كثيرة لأن مدلولاته الشعرية  
وصوره ليست رصدا عقليا ولا تخيلا كليا ولا سورىالية ، بل مزاجية  
صادقة حميمة بين هاتيك الأشياء عموما . وعندما يغلب شيئا منها  
على حساب أشيائه الأخرى تهبط القصيدة الى مستوى عادى .

لنعد الآن الى بابل !

بابل الحضارة ، بابل القوة ، بابل المدينة . ماذا أضحت  
الآن ؟

سؤال ليس للزمن أبدا ، بل لنا . والبياتى تخطى الزمن  
برجعة ورائية طويلة المدى . وتلك هى قصة العودة التى لا يمارسها  
الا الشاعر والروائى . ويعودة الشاعر الى بابل القديمة ، استطاع  
أن يقتنص من الاسم القديم والأثرى رمزا يعبر عن المدينة الجديدة .  
وهال الشاعر ان المدينة الجديدة لاتزال امتدادا للمدينة القديمة ،  
لا بعث هناك ، وليس من مبشر ، ولا حتى الطوفان الذى يزيل  
الذنس ، فهو أيضا تأمر ضد الانسان وبدرس جديد . وظلت المدينة  
التى لم تشكل علامة الجنائية به تمادت أكثر من ذلك ، ظلت تعج  
بالذباب والأصفار والحريم .

اذن فالبياتى يتكلم هنا ضد المدينة ، ولكنها مدينة أخرى ،  
مدينة قال عنها :

( عشرون عاما وأنا أبكى على أسوارها وأحمل الأكفان )

ولكن المدينة خذلتها ، وها ان الخذلان يدفع الشاعر الى تشكيل  
صوره المأساوية ، حيث ينعدم الأمل ، وتفغر هوة السقوط فاما ،  
وينهار المسرح ويسقط الممثلون .

وقبل تقرير ذلك ينتقم الشاعر من المدينة ، وهذا الانتقام  
كسباب الانسان العادى ، ولكنه يحمل اللعنة التاريخية . فالشاعر  
لا يستسلم أبدا ، وحربته أكبر من أن تتهاوى ، نعم انها قد تخسر  
فعلا وواقعا ، ولكنها تريح مجالها العظيم عبر الكلمات ، وكان انتقام  
البياتى من المدينة — التى ادعى بأنها مدينة حبيبة لديه — انفعاليا  
غاضبا ومتعتلا أيضا :

( أيتها البغى فى أحشائك ، التنين

لكنها ظلت كأورشليم  
ملعونة تعج بالذباب والأصفار والحريم  
تفتح للغزاة ساقياها وللطفاة  
تحمل حملا كاذبا في كل فجر، وتموت كلما القمر  
غاب وراء غابة النخيل في السحر )

وقد أحسن الشاعر صنعا عندما تكلم عن الحمل الكاذب ،  
فالحمل الحقيقي هو وليد الفارس الحقيقي ، فارس المدينة نفسها ،  
الفارس الذي استنشق هوائها وهواء جدرانها ، الفارس المحاصر  
في أرضه ، والذي يفضل أن يكون الحبيس في وطنه على أن يتنزه  
حرا ! خارج وطنه !

الشاعر اذن أهان مدينته ، وله بعض الحق . وكذلك  
( أدونيس ) ، تكلم أيضا عن ( دمشق ) :  
( يا امرأة مذبذبة لكل من يجيء  
للحظ أو للعابر الجريء  
ترقد في حمى وفي ارتخاء  
تحت ذراع الشرق )

ولكن ( أدونيس ) ظل أكثر التصاقا من ( البياتي ) . فالبياتي  
في نغمته أسقط المسرح والممثلين في حماة الانهيار والوحل ، ولكن  
( أدونيس ) لم يتجمل عن جذوره ، عن مدينته ، عن انسانها :

( وقلت : لا ، في حنيني  
وفي دمي دمشق  
وقلت : لا ، فلتحترق دمشق  
واستيقظت أعماقي القتيلة  
مذعورة تصيح : وادمشق ! )

وهكذا نصيحة ( أدونيس ) : ( وادمشق ) هي الانجذاب العظيم ، للأرض . . للإنسان . . للتاريخ . بينما أراد البياتي تاريخا آخر خارج بابل . وعندما يكسب ( البياتي ) القضية أيديولوجيا فان ( أدونيس ) يكسبها كشاعر . وكذلك ( سعدى يوسف ) في ( تأملات عند أسوار عكا ) حيث يتشخصن الرأي في عمق القصيدة . والذي يكسب قضية ما كشاعر وكصاحب وجهة نظر هو وحده الذي يعطي شيئا ثميناً .

ولهذا أستطيع القول ان البياتي المخلص في انشداؤه للإنسان العربي والأرض ، لم يوافق على التخلي عن نفسه تلك التي يحبها ويكره صانع نفيها . أما عن الشكل الشعري في القصيدة - ولا شك بدون مضمون كما يرى ( لوفيفر ) فقد جاء ملتجماً بالموضوع بتلاحم رائع . ان ( البياتي ) في قصيدته قدم النموذج المؤيد لقول ( ناظم حكمت ) : ( هناك في الحقيقة وحدة مضمون وشكل ، ولكن في الوقت نفسه هناك تأثير متبادل بين المضمون والشكل . والمضمون هو الذي له الصدارة ) .

هذا وان البياتي قد حافظ على نهجه ( البياتي ) الخاص : الصور الشعرية المساوية وإيجابية خاصة تشفع له بأساويته دون الوقوع في اليأس المطلق .

ان قصيدة ( الحمل الكاذب ) هي من روائع الشعر التي تؤرخ حضارياً بطريقة اللاتاريخ ، مرحلة معينة . والتي تدين - أي القصيدة - الوضع الإنساني الباطل ضمن الحدود النهائية . ومع هذا تحمل اشعاراً عاطفياً لم يفلح في أن يكون نبوءة ، وكذا لم يفلح في أن يكون استنطاقاً تاريخياً .

وأيضاً فان ذلك لم يكن الا من فضائل الشعر العظيم .

## تأملات عند أسوار عكا

سعدى يوسف - الجزائر

خيولهم عاصفة  
رماحها البرق  
لكننى أعظم من أسوار عكا ، اننى كالبحر ينشق  
عاصفة يضمها الشرق  
عاصفة أسرع مما أسرع البرق  
جيش السلاطين طوى راية  
أريد أن تطوى  
فلترتفع فى السوق زاياتنا  
وليبداً الأقوى .  
عشرون ألفاً عند أسوارها

\* \* \*

ماتوا ، ولكننى  
من أجلهم عشيت

كأن جوادى متعباً ، متعباً  
اعرافه الموت  
وكانت الأسوار عندي : صخرة ، صخرة  
ومنجنيقا ، منجنيقا ...

\* \* \*

أيها الصمت  
يا أيها الصبوت الإلهي :  
أنا الأسوار والميت  
أومن أن النار قد تحرق العار الذي في وقد تخبو  
أومن أن البغض  
أعظم ما يمنحه الحب  
كرهت سيفي وذراعي على أسوار عكا ،  
وكرهت الجميع  
فهمست حتى مقلتي في النجيع  
أحرقت أيماي ، وها أني  
أدعى صلاح الدين .. أدعى الجميع

الأداب — ١٩٦٧

العدد التاسع

( سعدى يهتم كثيراً بالموسيقا . وهو يجدل من أنغامها  
مجزوءات عذبة تنقل بكل شفافية صورة العربي الأثسان ، في  
سندباديته ، في رأيه وفي حزنه .



وفى تأملاته هذه يلتقط بانتباه صدوق صوته الداخلى ،  
هذا الصوت الذى امتاز به سعدى كجبهة تتداخل فيها الذات مع  
الآخر . وان صوتا كهذا الصوت يمتلك الدوى ويمتلك الخفوت  
لا يكف أبدا عن مهمته ، ومهام الشاعر كبيرة جدا عندما تحقق به  
خطورة التغبرات من الخارج ، فهو مطالب بالأ يلجم حصانه  
ومطالب بأن يمضى ماسحا هويته الشخصية فى بحر الفداء .

وسعدى فى قصيدته هذه يكسر سيف الذاتية على صارية  
الصلب الاختبارى متواطئا ضد الموت . وامتزاج الموت بـ ( ضد  
الموت ) هو ضمان التشكيل الأبدى لألفية الحرية .

وحرية الشاعر هى النموذج الموفق فى اختيار المضمون  
والشكل ، اذ يتبلور المشروع كخلق حدس مقدس يمارسه الشاعر  
فى لحظة البدء . ولكن سعدى من الشعراء الذين لا يتلفون تراثهم  
الشعرى فهو حريص كل الحرص على ابعاد شبهات التقرير والنثرية  
ولم يكفل ذلك عنده سوى الحس الموسيقى الفنى الذى يشحن  
الصور الشعرية بالطاقة الفنائية . ولذلك استطاع سعدى النجاح  
فى تحويله القضية العربية الى رمز . أى أنه لم ينقلها بشكل مباشر  
لنا كما يفعل شعراء الشعارات والجماهير ، بل انه حولها الى رمزا  
انسانى كبير ، رمز يمنح للقضية البعد الشمولى والحضارى . وهو  
ضمن هذه العملية — عملية الخلق الشعرى — استطاع رصد  
حركة الرياح دونما أى اخلاذ للزمن . بل ان الزمن فى القصيدة  
وحدة رسمت الماضى والحاضر وعلامة المستقبل .

والصور الشعرية الشفافة التى اهداها الشاعر انما كانت  
المستحيل الأمين للنبض الحقيقى فى أعماقه . وهذا التسجيل كان  
طبيعيا بدون أى تكلف ، ولا تتوفر مثل هذه الطبيعية فى تواجد

التلاحم والتطابق الا عند الشاعر الذى يتخلى عن حياته اليومية  
ويستسلم الى لا وعى الانشاء الفنى .

لان حضور الشاعر هو الغياب عن الاجسام المادية والعلاقات  
الآنية ، وانفراد حضورى فى حضرة الرموز والتخيل .

ان مما يؤكد ان سعدى من الشعراء الذين يعدون بالاستمرار  
هو انه يعرف كيف يحمل مفردات اللغة البعد النفسى والحركة  
الفنائية دونما أى اجهاض للمضمون ودونما أى لجوء الى استعارات  
غامضة أو مصطلح معقد . والصور المجزأة فى تلك القصيدة عديدة  
لا توحى بالالتفاف حول نمود فقرى أو نواة ظاهريا . فمرة يستعرض  
الشاعر عاصفة الشرق ، ومن ثم الرايات ، ومن ثم الأسسوار  
والموتى ، وبعدئذ يتكلم عن الحب والبغض ، ثم الخاتمة حيث يحرق  
الشاعر اسماءه .

ولكن هل ان هذه الصور الشعرية لا يوجد ثمة ما ينتظمها  
ويزر اجزاءها ؟ فى الحقيقة ان التجزؤ سطحى وليس عميقا . وان  
موجيات الصور الشعرية ترتكز على خلفية ذكية جدا . وهذه  
الخلفية هى عين الشاعر المنفتحة على التاريخ دون اغماض . وقد  
كان عنوان القصيدة ( تأملات ) بلورة ناضجة لارتباط المحتوى  
بالشكل ، والصورة بالاطار ، والرمز بالواقع . فالتأملات — وهى  
ليست تأملات فلسفية — بالنسبة للشاعر لا يمكن الا أن تتوزع ،  
وحتى قد تتباعد بدافع التداعى أو بدونه ، ولكن حدقة الشاعر التى  
منحته الرؤية الأكثر مضياء ونفاذا الى التاريخ والحركة الزمنية  
ضمنت وجود العلاقة التى تمسك المجزوءات فى جراءة النداءات  
ووثوقية الموقف ، من حيث ان التجربة الشعرية عند الشاعر ليست  
تجربة هوائية أو مؤقتة بل هى تجربة قررتها المواقف الحياتية  
والادراكات الثقافية ، ولهذا فان فى كل صورة كان حضور الشاعر

يمثل اطلالة الوعى والموقف . وهذه الاطلالة عذبة لا تثقل لانها لا تحب ولا تعدو ولا تكبو ، بل تتحرك برقة شبه رومانسية وايقاع لذيذ .

ولعل مما يتميز فى هذه القصيدة النفس الصوفى ، الذى يتمثل فى حلولية الشاعر . الشاعر البحر المنشق ، الشاعر العاصفة :

( لكننى أعظم من أسوار عكا ، اننى كالبحر ينشق

عاصفة يضمرها الشرق

عاصفة أسرع مما أسرع البرق )

وكذلك عندما يحل الشاعر فى الأسوار :

( ياأيها الصوت الالهى :

أنا الأسوار والميت )

ثم هروب الشاعر من اسمه ومن ماضيه ، وحلوله فى التاريخ ( صلاح الدين ) وفى الجميع :

( أحرقت اسمائى ، وها اننى

أدعى صلاح الدين . . أدعى الجميع )

وحلولية الشاعر هذه التى طمح لها عبر تأملاته تزخر بالشهود ، لأنها تطل على التاريخ . ومن هذا المنطلق تهباً للشاعر الاعلان عن رأيه ، فاستطاع أن يفامر ويتحدى ويطلق الادانة . . وشاهده فى ذلك ( عكا ) . عكا العربية ذات الماضى البطولى العريق ، والتى صمدت أمام التحديات بانتصاب وشموخ ، والتى استقطبت عدة معان أولها معنى دفاع الاعالى عن موطنهم . وعندما تتأمر السلاطين ضد الاهالى يستنح الوطن . ولكن الرؤية

التاريخية للشاعر والتي ترصد ولادات العالم ودفق النشوء الحر  
ترفض راية السلاطين كما رفضت ماضي السلاطين . ويحل البديل  
الرايات الجديدة ، رايات الأقوياء كقوة أسوار عكا القديمة ،  
وأسوار عكا هاته لم تكن الا العربي نفسه . العربي الذى صافها  
بجهد وعرقه ودمه وحراسته . وبعد أن مسنعاها كابدوه عليها  
وقدم :

( عشرون ألفا عند أسوارها

ماتوا ، ولكنى

من أجلهم عشست )

سليل البطولة اذن يرسم مشيئته الجديدة ، لانه هو الأسوار،  
وهو الموتى ، لانه الحفيد . ولذلك يتلون الحب ويحمل فى تضاعيفه  
البغض ضد الأعداء المحتلين . وتنبثق البطولة اصرا را على الغناء  
من أجل الجميع ، ويولد صلاح الدين جديد .

لقد امتزج فى هذه القصيدة الحس النفسى للشاعر مع  
الحس التاريخى فى مسيرة موسقة ، بحيث تكشفتم التأملات  
بتلقائية اكتسبت سحرها من البساطة التى احتضنت القصيدة لولا  
بعض الوقفات العقلية التى قرر فيها الشاعر اعتقاده بشكل مباشر  
دون أن يتوصل الى ذلك عن طريق الإيحاء الذى ترسمه الصورة :

أرمن أن النار قد تحرق العار الذى فى وقد تخبو

أؤمن أن البغض

أعظم ما يمنحه الحب )

ومع أن هذه الاحكام العقلية تعرقل تداعيات التأمل فانها تقريبا  
لم تفسد جودة القصيدة . هذا إضافة الى أن البعد الفلسفى تضاعل

فى القصيدة لكون القصبدة لم تجنح الى الالفاظ المكثفة المعنى بل  
طرقت العالم بأدوات لفظية واضحة وبسيطة وذات حركة مؤثرة  
( الى حد الاستعانة بتكرار الكلمات لتصوير الايقاع المنفعل ) وبذلك  
استطاعت اللغة البسيطة فى هذه القصيدة وبفعل الموسيقى  
الدفينة ان تحقق الرؤية المنشودة ، وتسد نوعا ما مسد الكثافة  
والعمق المفقودين فى الاشارة لعالم الدلالات .

## حسكايه الخسوف والرجوع

سامى مهدى

( ديوان رماد الفجيرة للشاعر )

عد بنا . . عد بنا ان خبز القناعة  
كان سما ، وكانت حكاياتنا فى الشجاعة  
سكرة ، وانتهت بالدوار .  
ثم لما صحونا وجدنا الحقيقة  
تحت أقدامنا ، خرقة مل منها شيوخ الطريقة  
عندما جربوا بؤس هذى القفار !  
\* \* \*  
يا زمان الهوى لبس ثم انتظار ،  
و بقايا شجاعة !  
يا زمان الهوى ، اتعبتنا دروب الفرار  
واختنقنا بن الخوف : قننا لبان الرضاعة !

\* \* \*

فارس مر فى الفجر بزهو برمح ورايه ..  
مهرة غيمة تشتهبها الحقول  
وعلى وجهه تستفيق الفصول  
كل فصل حكاية !

كان زنداه افقين : شرقا وغربا !  
كانت الشمس درعا له ، والهوى كان دريا  
غير أن النهاية ...

لا تسل خائفا عن نهاية !  
ذلك الفارس المزدهى عاد، يوما  
دونما راية .. دون رمح !

برسب الرمل فى صحو عينيه قيجا وسما  
وعلى وشم زنديه جرح تفتق فى قاع جرح !  
ذلك الفارس المزدهى عاد شلوا مدمى ..  
عاد شلوا مدمى !

يا زمان الهوى ليس ثم انتظار  
أو بقايا شجاعة !

يا زمان الهوى ، اتعبتنا دروب الفرار ،  
واختنقنا من الخوف : فئنا لبان الرضاعة

فى عمليات الخلق الشعري يبحث المضمون دوما عن الطريق

الذى يلجه عبر الالفاظ والاجواء بحيث يكون المضمون متكاملًا مع الشكل فى مهمة طرق باب الحقيقة .

وفخر الشاعر انه يطلق نبوءته ليفوص فى أعماق عالم رؤوى حتى يقف عند المدخل . وعندما تكون المعانى التى تحملها القصيدة نوعا من الاستدراك العقلى الذى يعترض النمو الداخلى والطبيعى للقصيدة ، تخسر القصيدة فعلها كرمز انسانى مضاد للعدم .

وفى الوقت نفسه عندما تلجأ القصيدة — وبطريقة تداع من نوع غريب — الى تهديم المعانى وتفجير لغم الكلمة فى فضاء اللاقيم، انما تبرهن على الانتهاكات الفضة للعالم ، من حيث ان القصيدة جزء من الوحدة الفنية للانسان والكون تشير الى مجموعة معان واجابات .

والاجابات نفسها تنصهر فى عالم القصيدة الروحى ليتحرك الزخم الذى من خلاله تتبدى النصاعات والاصرار على التحدى . وعندما يكون الجو مثسيدا على انفس كريمة ، او عندما تفلح مجموعات هزيلة فى تصوير اصوات مبهخة تنسب عسفا الى الشعر فاننا ننتبه بحذر لننقب عن الكلمات الحقيقية والشعر الحقيقى .

وفى محطة العثور بتعاهد المتلقى مع الشاعر باخلاص حميم . فمادام القارىء يبحث عن نفسه من خلال مطالعته الشعرية فهو حريص كل الحرص على اصطفاء شاعره . وهنا تنبثق المعادلة . حرية الشاعر المثلثة الى أقصى الحدود ، هى ما تجعله فى عبودية من نوع آخر . عبودية ان يكون ملكا للقراء .

والشاعر ( سامى مهدى ) فى قصائده حيث برصد اهتماماته الحقيقية بوعى وجدية ، ولكون هذه الاهتمامات غير شخصية بل

— فى الغالب — تتعلق بالآخر وبالموضوع ، فهو قد اختار حريره  
لا من خلال التآزم والمراجعات المخذولة ، بل من خلال ( ابي ذر )  
الانسان . وهذه الحرية مملوكة للأكثر شمولا والأعمق جذرا ، أى  
للحرية الكبرى ، الحرية الجماعية ، من هنا فان آلاف الأعين تتفتح  
على قصائد الشاعر لتحاسب . وبذلك تتضح مسائل كثيرة .

فشاعرنا الذى التزم قضية الانسان ، يتكلم الآن عن الفشل  
الكبير واللاجدوى .

واذ تندحر المضامين بفشل الشاعر فى تغيير العالم . ولكنه  
قد ينجح فى حدود الاكتمال الفنى لعطائه ، فيزكى الناقد الفنى  
القصيدة لاعتبارات جمالية أو ذاتية ، ويطرح التاريخ القصيدة من  
الحساب .

وقصيدة ( حكاية الخوف والرجوع ) هى تمثيل فنى لتجربة  
الاحباط . والاحباط هنا فخاخ منصوبة للاصطياد ، وقد نجحت فى  
رأى الشاعر فى تحويل ( المأمول ) الى ( فشل ) . ومن الحق ان  
نقول أن الشاعر عكس حالته النفسية بوجهها الآخر المهزوم بحيث  
بدت كلمات القصيدة أدوات تتقلد راية الاخفاق . وهذا ما نقول  
فيه للشاعر — ( كلا ) كبيرة . لأن الشاعر كحرية عظمى لا يمكن  
ان تحقق لذاتها الا فى المجابهات المستمرة وتحدى الانكسار .  
ان الحرية تكف عن كونها حرية حقيقية بمجرد ان تستسلم لشرعة  
الانكسار ، حيث تنفصل عن ( الآخر ) بعيدا بعيدا . ولكنها ومن  
الجانب الآخر — وعند الشاعر فحسب — تنجح فى ترصد تجربة  
الانتكاس .

ولما كان للشاعر نموذج ، وقد يكون هذا النموذج شسيئا  
قائما أو صورة حلمية ، فان نقمة الشاعر تكون ضخمة جدا فيما اذا  
تحطم النموذج بقسوة وذروة الم الشاعر تبديت عندها تكلم عن



صحوه ( وهو فى الحقيقة لبس صحوا وليس رقادا أيضا ) حيث وجد ان الحقيقة ( تحت أقدامنا ، خرقة مل منها شيوخ الطريقة ) ، وحيث عاد الفارس المزدهى — الفارس الرومانتيكى الجرىء والحالم أبدا :

( ثلوا مدمى —

عاد ثلوا مدمى )

اذن فهذه القصيدة تخطط أبعاد تجربة السقوط . وهذا السقوط هو تعبير شعري عن سقوط سبكلولوجى قد يكون طارئا . ومن ثم فهو مرتبط بالانهيارات الخارجية .

فسقوط البطل ، وسقوط الحقيقة — فى رأى الشاعر — هو علة مسألته . ولكن هل أن الأمر كذلك ؟ . . اننى أشك ! فالامر هو مجرد اعياء انقاب الشاعر وهذا الاعياء والتعب نسف الاشياء الواقعية الجيدة . بل تعدى ذلك الى نسف صورها أيضا . وهذا ما يرجعنا الى النقطة الاولى ، ألا وهى أن الحرية تكف عن كونها حرية عندما تركز الى الخوف والاختناق . لذلك نستطيع أن نؤكد الادانة التاريخية للقصيدة من حيث انها هيات لعملية فرار خطيرة ، سر خطورتها انها غير منتظرة أبدا من شاعر شد نفسه الى الانسان والأرض والحرية . ولكن مرة أخرى لا نستطيع أن نتغافل عن بدهية كون هذه التجربة الشخصية امتثلت لوطأة انعكاسات موضوعية . ففجيرة الشاعر متأتية من تحطم نموذج الحبيب ، وبالتالي تحطمت سلسلة أحلامه المرافقة . لذا اتخذت الفجيرة شكل صلاة حيث يغنى المهزوم جرح بطله الذى عاد ممزقا دونما راية ودونما رمح ، وحيث يعاقب نفسه بوصمة الخوف ( واختنقنا من الخوف ، متنا لبان الرضاعة ) .

ولكن ، هل ان هذا السلوك المأساوى المفجع ، وحكايات الانخزال ، هى تعبير عن ( فشل كاموى ) ؟ مؤكدا ، لا . وانطلاقا من فهم ايجابية الشاعر يتضح لنا ان ذلك يمثل فقط حالة طارئة . صدمة ورد فعل وقتى . وعندما يحاسب الفكر والسياسى على استخذه امام الصدمة فان الشاعر حر فى ان يصور تجربته تلك . من حيث ان الشاعر متزامن مع اللحظة فى مهمة انضاج الحس الداخلى وابرازه شعرا كائنا ما كانت مداليل القصيدة وايحاءاتها .

ان هذه القصيدة — التى اخترتها من ديوان الشاعر لا على التعيين — نجحت فى ابعال التجربة المأسائية . ومع اننى لا أتفق مع مضامينها . حيث تتحدى القصيدة الزمن وتطور الانسان والحضارة ، وتمتدح باضيا اى ماض تلجأ له العودة ويدخره الهروب ، فى حين أنها تعاقر خمرة العجز والانهيال طوال امتدادات الحاضر وما بعد الحاضر ، الا اننى أصر على اعتبارها من مخلفات لحظة ما ( ولا بد ان نمح هذه اللحظة بعدها الآخر ، الانسانى ) . ان هذه القصيدة لا تلتقط موضوعاتها فى فقرات مجزأة قصيرة ، فالشاعر يمتلك نفسا شعريا مؤهلا لكتابة القصائد الطويلة .

وان غنائية شعره ، حبث تلتحم الموسيقى بالفكرة ، تبرز أكثر فأكثر عمق الانة الداخلية للشاعر . واذا كان الشاعر يتعكز أول القصيدة على أقوال تعقلها هو وورصفها صنعا ، فانه ينفلت من ذلك ليسترسل بجلال يع فارسه الذى تابعه منذ الفجر وحتى خسر عينيه .

والصناعة فى أول القصيدة ، وهى صناعة ذكية ومرضية ،  
كانت وكما أظن تمثل خجل الشاعر من ( الخوف ) وحذره فى مواجهته  
لنا بلا ايمانيته . لقد كان يعتقد أنه بصدمننا — ونعلا — لذلك احتمت  
القصيدة بالعقل . ولكن ألا نحس بان فى أعماق كل منا صورة أو  
شكلا من احساسات هذه القصيدة واجوائها ؟ أنا نفسى أجيب  
— بقدر ضئيل — بالايجاب . ولكننى أعرف الكثيرين ممن يبحثون  
يشوق عن هذه القصيدة . ولذلك فقد كانت القصيدة موفقة فى  
تظهير التجربة واعلانها تحت الشمس !

وإذا كان ( سامى ) قد صور حكاية الخوف والرجوع بجرأة  
متواضعة ، فأنا أقول ان سامى نفسه لا يقر رجوعه ، لأن فى  
حروف كلماته ( نار الانسان الثائر ) .



## سلاطين العجم

عبد الرحمن طهمازي

فائدة - ١ -

اننى ابدأ فى الأمدس  
وريدا شائخا يثبتنى انى أموت  
اليوم ، من يرفع ، عنى الحجرا !  
من ترى يرفع عنى النظرا !  
اننى أفهم ما يعنى صراخى فى سماخ الزمن  
اننى - جهجتى والريح والخوف - أغنى  
وأنا أنسى بأنى شاعر تحرقه شيراز - آخ -  
اننى أضحك كالخوف نيا اذنى  
اسمعى الاشباح ولترجف يدي  
فأنا أضحك فى الخوف ، أجوع  
اننى أعبر خلف الشجرة

موكبى البحر بما مبه  
على الريح أنا أتكىء  
آه لو تنكى على نفسك يا رحمن ساعة  
أنت قد تحتاج بعد اليوم ان تذكر أيام الشجاعة  
اننى أنشج خلف الريح ، أبكى  
وأنا أكتشف اليوم الخيانة  
وأنا أسكت كى أكل خبزى

#### فائدة — ٢ —

اننى أتلف فى القاعدة النوم ووجه الكتبة  
وأنا فى الغرفة الآن أضيع  
وأصفى دفتر الجند — أصفى الرائحة  
ثم ها انى كسرت الشمعدان .  
أنا أسقطت بدى نحوى لكى تحملنى  
فأنا لم ألق هذا اليوم من يحمل عنى من همومى  
وأنا كنت تحفيت — لأن الأنعل قد يتعبنى  
ورفضت الآن من يأتى الى زادى لكى يحمله  
أنا أسقطت بدى  
السلالطين هنا مروا  
وجازوا الأرض

نزعوا عن جسد النجم ثياب الأبرص ،  
ثم ساروا واستقروا فى بلاد الفرس  
السلاطين هنا أوقفهم جدى نهار الجمعة  
ولقد كنت صغيرا حين أيقنت بأن الواقعة  
أثخنت جدى فمات

من ترى يرحم جدى اليوم  
من يقرأ للقبر العريق الفاتحة ؟

### فائدة - ٣ -

لم يا - معروف - لا تلبس ثوب الصيف فى برد الشتاء  
لم وليبق الصغار الفقراء  
- اننى أعنى صغار المسلمين -  
يدفنون

رئتى حرقها العسكر فى شيراز  
يا حافظ اذنى ترفض الصوت  
اذا جاء من العسكر - يا حافظ  
اننى أحيا دلال الله

أحيا البركة

أرمغان الفرس يشتاق الى عشق الحجاز  
اننى أزعم انى هارب من رئتى البائسة

اننى اشرق — استثنى الوفاق —  
وأنا أعرف لن يجدى اعتبار الميتين  
فأنا أطرق أبواب الفرج

#### مائدة — ٤ —

اننى أملك درعى أملك الرمح المدمى  
فلماذا جسدى يلقى على الأرض ويرمى ؟  
ياسلاطين العجم  
من هو الواقف فى جرحى يجر الأحذية  
فى مخاريق جراحى  
اننى أرفض أن تفدو جراحى ساقية  
أخرجوا الأمواه منها  
ثم صارت معبرا للشامتين  
أيها الوجه الذى سافر حنى  
هل ترى تقدر أن تهرب دونى ؟  
اننى أرفض أن أغدو شتيمة  
آه لا تحرق جراحاتى  
ولا تشو بقايا الشمع فيها

#### فائدة — ٥ —

اننى الريح التى جمجتى فيها الى الجنة درب  
آه لو عاد محمد



يحمل الشوق الى السدرة

لو عاد . . .

منى كان يعرود

فأنا لا أنهض

ومحمد

كان فى الريح ابا ينتفض

### فائدة جليلة - ٦ -

اننى ابدأ من شيراز أمشى

— راية العشق الاليفة —

وعلى رأسى قماش

— سوق كشير يبيع الأقمشة —

من ترى يحمل أوزار الخطاة الاتقياء

يوم لا تنزل فى الأرض السماء

انه الزنديق يؤمن

نشرت فى مجلة ابناء النور

١٩٦٥

الصوفية التى اتكلم عنها هى صوفية القرن العشرين ،  
الصوفية التى تفخر بتوارثها اشراقات المتصوفة الاوائل ، لكنها  
تقف عنهم بعدا . ومن خلال هذا البعد ترسم مسافة المفارقة .  
وحيث يتدخل العلم تتعقد النقاط وتبتدىء المشاجرة .

وهذه الصوفية - أي صوفية القرن العشرين - تحتاج الى دراسة موسوعية جادة ولكنى وبخصوص ما يخص وطننا العراقى أستطيع أن أرى أن هذه الصوفية تعنى لدينا الدسياسة ، من حيث انيا تجربة تشترط على شاعرها الامتياح من الشـطحات بغية شيئين : اما المواعة بين حب بشرى وبين المطلق ، أو التعمية . وأحسب أن هذه الصوفية الجديدة ليست أكثر من هروبية من الخصبة العراقية البارزة : التحزب .

والتحزب الذى أعنيه هو التحزب الحبى من أى نوع وشكل . والصراع بين الذاتية والتحزب يتخذ أشكالا عدة . وعند الشاعر يتخذ هذا الصراع شكل الركض وراء اشراقات معينة تتكشف امام العلم كسراب قد يعنى الأمل .

وطهمازى اذ يتكلم كشاعر حقيقى - بدون أى شك - انما بفجر الالتباس الخطير ، بين ان بتعاقد مع لذائذه الذاتية الفطرية حتى نهاية الخط ، وبين الانفلات المتعنف من هذه اللذية الذاتية . ولذا فطهمازى انما يتكلم فى قصائده عن صوفية جديدة حيث تتعانق وبكل وضوح واحتياج أيضا ، التطلعات الصوفية مع الممارسات اليومية . وهذا ما يعطى الحق لاي طرف ( الصوفى أو الواقعى ) أن يعد طهمازى صوتا له . وطهمازى فى الحالتين انما يبدع من خلال اتصاله الوثيق بذاته . ان ذاته ليست الذات المنفرطة عن ( الآخر ) - الآخر الفرد أو الجماعة - وكذا ليست الذات المتخلية عن يقينها ، ولهذا فهو ومن هذا المنطلق قدم شعرا حقيقيا .

وقصيدة ( سلاطين العجم ) وفقت فى رسمها المزاوجة الفردية الصميمة ، والتألف الخالد بين الواقع والحلم ، بين أن يحتاج الماوراء ، فى الماضى ، أو فى المابعد ، وبين أن يتعلق مصلوبا فى اللحظة ، لحظة التجربة .

ومن خلال صراعات طهمازى الحادة يوهنا بالنبوءة حيث يشد  
الرجال الى مجهوله المخيف الذى يتحجر فى ضبابية وسبعة . وفى  
النتيجة تظل مادبة رحمن المثلثة فى ( زمكانه ) الخاص ، دون أن  
تستطيع انفلاتاته الميتافيزيقية المشوبة بالرومانسية أن تفعل شيئاً  
دائماً . ولذلك فقصاصد رحمن تعبير عن المساومة ، المساومة بين  
( اليوم ) وبين ( اللايوم ) ، بين ( اللذة الحياتية ) وبين الصقبح  
الميتافيزيقى ( فرحمن الذى يقول :

( اننى أضحك كالخوف ، نيا اذنى

اسمى الاشباح ولترجف يدي

فأنا أضحك فى الخوف ، أجوع

اننى أعبّر خلف الشجرة

موكبى البحر بما فيه

على الريح أنا أتكىء )

يمثل شجاعة الصوفى فى اقراره الراضى بحالته . ولكنه  
بنتفض ضد هذا الرضا ( الشجاع ، الجبان ) . ويكون الانتفاض  
المعكس انهيار الشاعر الوحيد الذى يفتقد الشجاعة ، يفتقد اتخاذ  
الموقف بين حرارة الماضى ولزوميته ، وبين تمرد الشاعر المستمر .  
فبم نفسر قول الشاعر المكمل للقول السالف :

آه لو تبكى على نفسك يا رحمن ساعة

انت قد تحتاج بعد اليوم ان تذكر أيام الشجاعة ) .

وكذا عندما يكون الشاعر المتصوف الذى يجامل الأشياء ويتخذ  
منها سوى لحركته ، فانه يتذكر بشكل مفاجىء تجربته الخاصة . .  
وهذا التذكر ملائمة وقتية بين الوعى و ( العقل الباطن ) ، فجبث

يكون العقل الباطن ثنا الى تجربة الامر يكون الوعى واعظا .  
ورحمين يتداعى امام ذلك بصديق :

( اننى انشج خلف الريح أبكى

وانا اكتشف اليوم الخيانة

وانا أسكت كى آكل خبزى )

ولان الريح عند الشعراء لا تعنى الطبيعة بمفهومها المدرسى بل تعنى شيئا من القدر ، فان الخيانة هنا ليست وصفا للقدر (على اعتبار أنه الموت الذى بترصد الأحياء منذ بدء الخليقة ) ، انما الخيانة هنا وضع شخصى يتسمر ازاءه الشاعر .

ومن خلال هذه الحراجة البؤرية وحيث تلتقى على عتبة ذات الشاعر ، التجربة والتشوف ، يتبلور البعد الاستشرافى عند طهمازى . ان هذا البعد الاستشرافى تسامى الى الذروة فى رؤيا طهمازى بحيث استطاع أن يوهمنا باستحالة وجود فواصل : بين تشوقه الصوفى وملامساته اليومية ، ومن العدالة المتطرفة الى درجة حماقة ، عدالة ( ١١ ) ( أبو يزيد البسطامى ) انطلق طهمازى فى ندائه الى - معروف - ( ١٢ ) :

---

( ١١ ) يروى أن أبا يزيد البسطامى ابتاع شيئا من القرطم بهمدان . وقيل أن يفصل عنها وضع فى عبائه قليلا منه ، ثم نسيه . ولما رجع الى بسطام تذكر ما فعل فأخرج الحب غراى فيه بعض النبال فقال : لقد أبعدت هذه المخلوقات المسكينة عن أوطانها ، ثم كر راجعا الى همدان ، وبين همدان وبسطام مئات الاميال ( الرسالة القشيرية ص ٥٩ ص ٦٢٥ ) .

( الصوفية فى الاسلام )

( ١٢ ) هل معروف هنا هو رمز تقمصته شخصية الصوفى الكبير ( معروف ابن فيروز الكرخى ) والمدعو ( أبو محفوظ ) ؟

( لم يا معروف لا تلبس ثوب الصيف في برد الشتاء

ثم وليبق الصغار الفقراء

— اننى أعنى صغار المسلمين —

( يدفنون )

وعدالة الشاعر هنا رؤيا عظيمة تتخطى كل الحواجز التي يرسمها السلاطين ويصطنعها أعداء البشرية . لكن الاطفال الفقراء المعنيين عنده فقط هم اطفال المسلمين ، فى حين ان ملكة المسلمين ليست للمسلمين وحدهم فثمة اطفال فقراء آخرون غير مسلمين . ( وهذا الخطأ كثيرا ما يقع فيه الذين يستغرقون فى صوفية دينية ) .

وحيث تتداخل التجربة الصوفية ، وتبدو ( الكرامة ) فى لبس ثياب الصيف فى برد الشتاء ، ينتقل الدلال الالهى ليحل فى جسد الشاعر ليتواجد — نوعا ما — نوع من الاتحاد بالطلق تنزرع منه البركة التى تشد الفرس بأرض الحجاز . . ومن خلل ذلك يتصاعد الشاعر فى رؤياه الحلولية ويغيب فى سكرات روحية يتوضأ فيها الشاعر فى الجنة من خلال جهمته . لكن الرياضة الصوفية هنا تعتمد على التجربة المعاصرة للشاعر . وهما ما يكسب الشاعر وضعا (نيو صوفيا ) من حيث انه يختلف عن الصوفيين الأصلاء فى كون مجاهداته تفرض نفسها ومن خلال رؤياه . ان رؤيا طهمازى هى ليست المرحلة ما بعد المجاهدة والاتصال . بل هى الرؤيا المجاهدة ، أى الاشراق — الوجه الآخر للذات والذى لم ينعزل بأية حال من الأحوال — ومهما كان — عن الأعمال المعاشية . لذا فتطلعات الشاعر وانتهاكه للحجاب انما يمثل الامتزاج التام مع نفسه ، مع تجربته ، مع انتكاساته ، مع صراعاته الداخلية .

ومن هنا يحق لى أن أقول ان بطهمازى فاق أدونيس فى نقطة واحدة — فى حين انه يتبعه فى نقاط أخرى — هذه النقطة هى انه فى تساميه الفذ ، فى تجلياته ، فى تكشفه أمام الربوبية انما كان يرسم ( رحمن ) نفسه : معاشاته ، كلماته ، آلامه ، عقده . ولهذا وبفعل الرسم الأخاذ والطبيعى جدا والبسيط تألقت قصيدة ( سلاطين العجم ) كقصيدة تتقمص الانشداوات الصوفية . شأنها شأن قصائد أخرى للشاعر كخط ضبابى مشع فى الأقصى ووجهه نبض قلبى منذهل فى الأرض . وربما يتساءل قارئ عن التجربة الواقعية فى القصيدة — علما بأن هذه القصيدة موصوفة بكونها صوتا خاصا ضاربا الى الصوفية — ان ذلك يتوضح فى الفائدة — ١ — حيث الضحك فى الخوف ، هو خوف يريد الانتهاء وهو شجاعة انتهت يوما ما وتريد أن تعيد نفسها . وكذلك الفائدة — ٤ — :

( أيها الوجه الذى سافر عنى

هل ترى تقدر أن تهرب دونى ؟ )

فحتما ان هذا الوجه ليس الوجه الصمد ، ولا يمثل دعوة العشق الالهى مادام الشاعر يقول : ( اننى أرغض ان أغدو شتيمة ) على اعتبار ان المتصوف لا يرفض ان يكون شتيمة لانه يمثل لامبالاة كلية برأى الناس فيه . . وموقفه الوحيد ازاء الشتيمة هو الغفران ، غفران ( العلاج ) للجباهير الساخطة وللموكل بقتله ، وكذلك الغفران الآخر الذى قال به ( ابراهيم الخواص ) فى ( ترك الشكوى واخفاء أثر البلوى ) .

وبعد ان تأكد لى ان طهمازى يطرق دربا جديدا فى اختياراته الشعاعية الكريمة ، واجهنى سؤال هو هل ان هناك حالة صوفية جديدة بدون خطبة ؟ وهل نثق بطهمازى عندما يرى فى الفائدة

الجليلة — ٦ — أن الزنديق الذى يؤمن هو الذى يحمل أوزار الخطاة  
الاتقياء ، وهل ان العاشق المغرم بالسماء لا يسمح لنفسه ان يتصل  
من خطيئاته ؟ وبعد .

فان رحمن شاعر حقيقى ليس شاعرا يتحمس ويخاطب ،  
لا يستغل مناسبة ولا ينخرط فى الشعر تحت شعار ، شاعر يحمل  
الدفء بحمل الغور ، يحمل البعد ، يحمل الضوء ، والريح والصمت ،  
والعجز والحنين ، وحكايات المتأثر فيعطى صورا جديدة ، خصبة  
تأنف ان تكون عادية او مصنوعة او مكررة وتأنف أيضا ان تكون  
مفتعلة دعوية .

وطهرازى فى رؤياه لا يستسلم للرؤيا الفائقة ( الرؤيا الأصلية  
والنسخة القديية الاولى ) انه سالك مبتدىء لا يعيش حالة  
الوجد المطلقة ، فحالة التجلى والانجذاب الكامل حالة لا تلجأ  
للتوضيح . واللغة نفسها مرتبطة بسندها الحقيقى بأرضيتها ، لذلك  
تعجز عن تصوير رؤيا كاملة الانشداد للغائب . من حيث ان اللغة  
مفردات تمتلك سمة الحضور فى أحضان الاشياء ، وكما يقول ( خليل  
حاوى ) : ( فاللغة بنت الواقع ، والغرائز مرتبطة بأساس هذا  
الواقع لانها أساس الحياة . ولهذا فان اللغة تعبر بكفاءة عما انبثقت  
عنه ، وتعجز عن التعبير عما هو فائق بجماله وخيره . ومن هنا  
نعرف لماذا كان يرتبط كل عظيم بالانسان والارض والواقع بكل  
تناقضاته . ان كل تعبير عن الرؤيا الفائقة لابد ان يدخل عليها  
التزوير ) .

ولهذا نركى طهرازى من التزوير لانه يستسلم عند كتابة الشعر  
الى انخطافات الانفعال الصوفى دون ان يكون متصوفا أصيلا ،  
وهذا ما أرادته هو .





## الشاعر والثورة

يستحيل الحديث عن الشاعر الثورى دون المرور بالتجربة الثورية لهذا الشاعر . فالشاعر الثورى فى حقيقته ليس الشاعر الذى يكتب أو يتحدث عن الثورة ، بل هو الشاعر الذى يعيش التجربة الثورية فى حضور دائم وحر فى ميدان المجابهات . والتجربة الثورية عند الشاعر الثورى هى تجربة حياتية عامرة بالحب والتضحية ، فيها لو وعبنا ان الحب الحقيقى هو نفسه الاستعداد الشامل للتضحية لأن الحب هو ( ان نخرج أولا من نطاق أنفسنا ) على حد تفسير ( أراجون ) . وشاعر التجربة الثورية هو محب متصوف كبير يعيش تخليا سخيا عن ذاته ليحل فى الثورة وتحل فيه .

وفى علاقة الشاعر بالثورة حيث تشيد التجربة الثورية لا يتعامل الشاعر مع الثورة تعاملا خارجيا أو شعاعيا . أى أنه لا يلتصق التصاقا اعتباطيا مصنوعا بالثورة بل انه يحقق الاندغام الجدلى بروحية الثورة وحركتها ، هذا الاندغام المجانى ، التلقائى المتفاعل ، المتبادل التأثير .

وبذلك تترتب التزامات عديدة ، مبدئية ، ايمانية ، اخلاقية ، على الشاعر ، فمهمة الامتزاج بالثورة والتعبير عن الذات من خلالها

نى هروب من ذاتية الشخصية وحلول فى روح ومنطق الثورة .  
لا تعنى المشاركة فى المقاتلة الثورية اى اداء عملية أو بضع عمليات  
قتالية — بشكل أو بآخر — فى الجبل أو فى الغابة أو فى السجن .  
بل ان الامتزاج يعنى التوسع مع سعة الثورة ، والتجذر معها فى  
العمق الداخلى فى تربة الحقيقة فى اشتباك ( الزمكان ) .

الثورة فى سمعتها وشمولها وجذريتها هى التعبير الثورى ،  
فى المعمل ، والحقل ، والسجن ، والمعركة ، فى السلم ، أو  
الحرب ، فى الحوار أو فى لعلمة الرصاص . وبذلك فالشاعر فى  
تجربته الثورية يشرب من روح الثورة ويتكلم بمنطقها فى البيت  
أو فى المدرسة أو فى الساحة والشارع . انه يتطابق مع دوره  
الثورى . ويربط صورته بجوهره بصدق . معنى ذلك انه يصنع  
نفسه فى المواقف المنتظمة التى يربطها معنى الثورة التى اختارها .  
فالثورى هو ثورى سلوكا وممارسة وعلاقة وفعالية . وبذلك فهو  
مشروع متكامل يبنى تجده ويتحقق فى المواقف الملتزمة . وبذلك  
فان بضعة أيام أو شهور بتحدث فيها الشاعر عن الثورة أو يشترك  
فيها فعليا فى بعض عمليات الثورة الجزئية لا تكفى حتى ينال الشاعر  
الصفة الثورية ، بل ان الشاعر هو ( اللوغور ) و ( الذات  
العارفة ) و ( المجتمع ) و ( الكون ) فى حضور التأريخ . والثورة  
هى ديالكتيك التاريخ .

ومن هنا فان الشاعر يعالج العذاب بالحب ومن أجل الحب  
كما انه يعالج حبه بالعذاب . ان تعذيب ( سوسه ) لنفسه ،  
وتعذيب ( ديوجين ) لذاته ، وتعذيب الصوفيين الكبار لأجسادهم  
هو المدخل الأول لعالم الشعر الحقيقى . فالشاعر الثورى لابد أن  
يتعرض للعذاب . أو بالأصح للتعذيب الخارجى ، تعذيب القوى  
المعادية لحرية الشاعر ولصوت الشاعر . كيف يصمد اذن هذا

الشاعر ؟ كيف يقوى على تحمل العذاب دون أن ينتكس ؟ انه منذ البدء يتمرن على تعريض نفسه للعذاب ، حتى لا يتفاجأ بقسوة تعذيب أعداء الكلمة - الانسان .

الشاعر يجوع ، يدمى ، وتثقب قدميه الأشواك ، فيعرف طعم البؤس ، حتى يرفض البؤس ، ويعرف ضراوة التعذيب حتى يرهص بالسلم ، وفي نفس الوقت يميت حجيرات جلده حتى اذا ألهبتة السياط يظل فقط يصوغ الكلمة الشعرية دون أن ينشغل بتحسس الأوجاع .

وبذلك تأتي كلمة الشاعر : حقيقية ، مضيئة ، خارقة ، لأنها كلمة لا تخرج من الخم ، ليست صوتا تصدره الحنجرة بل هي خروج الروح الداخلية ، أى الداخل الانسانى الفردى يكشف نفسه فتكون الكلمات أدوات تعبير غير معزولة عن مصدرها انها - أى الكلمات - تجاهد حتى لا يكون هناك حاجز بين الداخل التجربة ، الحب ، التشوف ، وبينها .

ان الوله بالثورة هو حب للانسان ، وللأشجار ، للحيوان ، للمطر ، للعالم كله . وهذا الحب يعيئه الشاعر بكل امتلاء ، أنه - أى الشاعر - يتعقل الثورة ويعيها ويدرك ضرورتها الى ذروة الادراك والعاطفة المشبوبة وفيما بعد ذلك تتحرك أفكاره وعواطفه بدفق لا تحده قيود أو ضوابط عقلية . ان العقل والعاطفة والحدس تصبح كلا كاملا وتقذفنا ضد هوس العالم وشرور العالم وغناء قادة العالم المنسحق .

وعدم حضور الضوابط العقلية لا يعنى ان الشاعر لا يفكر بل بالعكس ان الفكر يبلغ ذروة الصفاء وتزاح الاسيجة الجسدية للشاعر وللأشياء حتى يتم التداخل بين الفكر وبين روح الأشياء .

هنا يبديع الشاعر وهنا تكون قدرته المميزة ، انه يفكر دون تدخل عقلانيته في لحظة الخلق الشعري . انه فاقد لكل الاهتمامات الحسبة لان هذه الاهتمامات انتقلت من انطباعات حسية ومدركات الى لغة خاصة ومنطق خاص يجول في ذات الشاعر دونما مراقبة أو تحديدات . ان الشاعر اذ يريد ان يتكلم عن قضية سادلة ، فانه تشبع بوعي عدالتها ، قبل الخلق الشعري وفي فترة التمهيد . ولكن ابان عملية الخلق البشرى يختفى وعى القضية وتعقلها لان منطقاً جديداً هو الذى يتحكم حينئذ ويشغل مساحة التكوين الذاتى للشاعر . وعندما يهتم الشاعر بوجه فتاة شقراء ، يصطفيه من بين كل الوجوه ، فان هذا الوجه يحاصر حسه في فترات اختمار أساسية ولكن في لحظة الخلق الشعري ينسى الشاعر الصورة العيانية للوجه ، لان الوجه لا يحلم به الشاعر هذه اللحظة بل ان الوجه يدخل كرمز ينطلق ضمن منطقته الخاص فالعيانى والمحسوس يتلاشى مادياً ليتحول الى ظيف ومن ثم الى رمز ، وبين الرمز والأصل تكون المفارقة كبيرة جداً ويكون الشاعر مشبعاً بالرؤى . هل من شاعر يستطيع القول انه فترة التولد الشعري قادر على رصد ( الموضوع ) ؟ يتذكر بالدقة ملامح الوجه الحبيب أو الشجرة أو المنزل أو المهاجرين مثلاً ؟ بالأكد لا . ذلك قد يكون قبل البدء بتوليد القصيدة أو بعدها أما ساعة الميلاد والvirورة ، فان الكلمات والرموز وروح القصيدة كلها سوف تكون ذات سيطرة كلية . ولهذا فان ( بريتون ) قد توصل الى جانب كبير من الحقيقة عندما تحدث عن ( التعبير بالاندفاع البديهي ، السيكلوجى ، عن عمل الفكر الأصيل ، وبأنها — أى السورالية — ما يمليه الفكر بمعزل عن كل اهتمام جمالى أو أخلاقى ) الشاعر الثورى اذن لا يمارس الحضور الشخصى أثناء انشاء الشعر . انه سماح مطلق لاعماقه فى أن يتحدث . انه تجرد من الاهتمام ، من الصنعة ، من الإرادة الموقوتة . أن القصيدة هي الواحد بعد التسع والتسعين من المائة ، حيث تكون

التسرع والتسعون كلها المعاشية والتجربة والاخلاص والتثقف  
والمجابهة غير المتبسة وحضور العقل النشط ، فيأتى الواحد  
هذا قصيدة قائمة بغياب العقل المباشر .

ولما كان الشاعر العربى الثورى غير موجود خارج اطار  
الثورة العربية ، بل يحيا داخلها ويتنفس من منطلق حركتها ، فان  
رؤية الشاعر وآفاقه تكون متسعة ومنتورة ، فبهوم الثورة العربية  
واستلهاها الطريق من هذه الهموم ، ويجدل الثورة وديمومتها تكون  
لغة الشاعر متجذرة فى قلب الاشياء الحقيقية .

ان الثورة العربية بحاجة الى الشاعر والشعر . فحيث لا يكون  
ثمة خيار بين الحياة الجديدة وبين الموت ، يكون الشاعر قد قرر  
سلفا النضال ضد الموت والثورة بذلك هى حياته . وهى قانونه  
الذى يتجاوز به القيم الساكنة والمصطلحات الفارغة وشكلية  
العلاقات ، وينبذ به التحجر والانغلاق والرسوم الراسخة ومع تنامى  
الثورة العربية بدأ الشعر الثورى يتنامى أيضا . ولكن الثورة  
لا تبحث عن قصائد من أجلها فحسب ، ان الثورة بحاجة الى  
الشعراء الثوريين . وواقعا لا نجد التناسب بين الثورة فى  
احتياجها للشعراء الثوريين وبين العدد المحدود من شعراء الثورة  
الذين لا يجدون معناهم الا فى الثورة . ان الشعراء الثوريين العرب  
لا يزالون قلة . وكثيرون أولئك الذين يقدمون شعرا ثوريا لكنهم  
عمليا يعيشون خارج الثورة . وكجزء من مهمة الشاعر فى ان يقدم  
عطاء شعريا ثوريا حقيقيا . لا بد ان يلج الشعراء عالم الثورة ..

وهذا الولوج نفسه هو تصيدة حياتية صادقة . ولا يمكن اختزال  
ولوج عالم الثورة الى معان محدودة والى مجموعة مطالبات أو  
تعيينات ضيقة ، بل يجب ابقاؤه فى حدوده الممتدة المخصوصية ،  
الدائمة التوهج حتى يظل الشاعر مستغرقا فى حبه الكبير كرائد  
ومكتشف ومقاتل ومتأمل وبان عبقري . وفى تجربة الشاعر الثورى  
تجربة المعرفة المتوالدة ، والتعرف المباشر بالأشياء ، ونضوج  
التداخل الكلى بين ( الفكر ) و ( الحس ) و ( الحدوس ) ، تكون  
سلبيات الشاعر نفسه جزءا من قدرته الفائقة . وسوف تتبرر  
للشاعر كل الانكسارات التى تحملها التجربة وتحررها من سقطتها  
لأنها حينذاك تتحول الى تعبير عن صعود التجربة وفى الصعود لابد  
أن يكون للأقدام تقدمها وتأخرها .

وشعراؤنا يتفاوتون فى مدى تواصلهم مع الثورة ،  
مالجواهرى والبياتى عبد الوهاب وسعدى يوسف والبريكان وبلند  
الحيدرى وحميد سعيد وحسب الشيخ جعفر وسامى مهدى وفاضل  
العزاوى وكاظم السماوى وعبد الرزاق عبد الواحد وليعة عباس  
عمارة (١٣) مع شعراء عراقيين آخرين عديدين لا يتشابهون فى  
مواقفهم . انهم متصلون بالثورة ، ويرفدونها شعرا . ولكن مع  
ذلك تظل الفروق قائمة بين تواصل كل شاعر وآخر مع الثورة .  
ومدى استمرار وحدة هذا التواصل . والانغمار فى عالم الثورة  
يقدم بلاشك نتائج اخرى أكثر رحابة ومعايشة ، مما ينقل الشعراء

---

(١٣) التابع فى وجود لا صلة له اطلاقا بأهمية كل شاعر وتقييمه الخاص .

الى مستويات جديدة تتعادل فيها الكلمة الشعرية والحربة  
الخالصة .

ان امام الشاعر العراقي لكي يكون شاعرا ثوريا تسعما  
وتسعين خطوة بن طريق المائة خطوة حتى يصبح هو نفسه مشروعا  
ثوريا شاعرا . وذلك ليس تحديدا خاصا يتعلق بالشاعر الثوري  
في العراق ، بل هو متعلق اساسا بالشاعر الحقيقي نفسه في  
العالم كله .

فالشاعر دائما هو البداية ، ومتى ما اعتقد الشاعر نفسه  
بذلك فحينذاك يكون فعلا الشاعر الصادق . ان الشاعر ، بحكم  
هذا الطرح المحدد ، يبقى خارج سور التزكيات والاهتمامات الزائدة  
والاعلانات ، لأنه يدرك انه الكلمة التي بناضل من أجل أن تكون  
( هي ) ( هو ) و ( هو ) و ( هي ) . وذلك نفسه سر الثورة الأول .





## القسم الثاني



## لن يكتب الأديب ؟

فليخرج هذا الذى فى أعماقك أيها الانسان ، ولنبارك كلمات  
آتت غرسها ، وليتوهج حرف الشمس مبددا هياكل الظلمة ،  
أبذانا بأن الشمس خالدة خلود العقل والحلم والحقيقة !

لن يكتب الأديب ؟ سؤال يقف على مفترق طريقين ، ويسير  
الأدباء حاملين كتبهم مطأطين رؤوسهم مرددين همسا متقطعا وعمهمة  
غامضة ، فى صفين ، ويلتفت الواحد منهم باحثا عن صدى أو جواب  
وتلقاهم الفجوة الأزلية ، ويضيع فى لجج العدم اللاغية بعناد مهددة  
كل شىء بالفجيعة والانتها .

هذا القول الذى لا بد من ترديده عندما تطفى النظرة التاريخية  
ذات الشهولية الوجودية الناهضة لخنق اللحظة والنايذة لعاطفية  
الفكر هو الذى لا بد منه لايجاد وسط شرعى للأدب حتى لا يظل  
معزولا مقصوص التاريخ مقطوع الأبوة .

ولما كان الأديب انسانا قبل كل شىء فالذى لاشك فيه ان  
تلك الانسانية تخلع صفتها وتجعل الأدب منطلقا تعبر عليه كل ما  
تضطرم به أحشاء ذلك الانسان من أفكار ورؤى وتصرفات وأحلام ،  
وبذا لا بد أن يحمل هذا الأدب مضامين انسانية غايتها اتصال  
الصرخة الانسانية على أوتار تدفق شحناتها حيوية الحياة وحركتها

اللؤلؤية المتصاعدة . ، الأدب الذى يؤكد على القيم الجمالية ويستهدف الاشرافة فى الحرف والكلمات ووميض العبارة دون تضمين ذلك معنى من معانى الحربة والوجود وجدارة الحياة هو نفسه أدب انسانى يصطلح الانسان — على تقيمه وتقدير جوانب الاضاءة واللونية الجمالية المحببة فيه ، ولذا فهو انسانى لان الجمال بحد ذاته لا معنى له ولا وجود فى ذاته ، انما معناه بتحسس العقل الانسانى المدرك وحسه البقظ له ، فالجمال معنى معطى من الخارج للشئ الجميل ذاته ، لا ان يكون الجمال حقيقة معزولة عن ادراكنا ووعينا وتذوقنا .

ولما كان الجمال ادراكا ذوقيا انسانيا ، فهو اذن مصطلح نمته الحظيرة الانسانية ورعته وطورته ، اذا فهو وان ترعرع ضمن اجواء أدبية كفرت بالانسان وأمله ورؤاه ، فانه يحمل ملامح انسانية وان كانت باهتة بالقباس الى غائيتها وجدواها ، انها ملامح الارتياح الوقتى الذى لن يسهم بأى جهد فى محاولات التدشين الانسانى المستمرة فى هذا الحقل الأعظم — الكون — .

وموضوعنا لمن يكتب الأديب هو موضوع أكد على البديهة الأولى ألا وهى أن الأدب للانسان ، مهما عقدت الانزلاقات والهفوات والالتماسات الغيبية والطوبائية والقلقة واللاهافة تلك الموضوعة ولما كان الانسان تسمية قد تتخذ تجريديا المعنى الوضعى للانسان بغض النظر عن طبيقته ومبوله وأهوائه ، فاننا لابد ان نختصر ذلك ونوضح السؤال الذى نوقش مرارا ، ايكتب الأدب للعمامة أم للخاصة ؟

ولقد تتبعت فى يوم ما مناظرة مهذبة وممتعة بين عميد الأدب العربى — طه حسين — وبين — رثيف خورى — وتدخل آخرون

وأدلى كل بدلوه ومع ذلك تظل المشكلة كما كانت حامية الوطيس  
تحتاج الى الراى الحصيف والقول الصادق الموجه .

الا أن الذى يؤلم المرء حقا هو اقحام — الخاصة —  
و — العامة — فى أدب الانسان وكان ذلك التقسيم الطبقي ولد  
تفاوتا فى الأزياء والحق الأدب بهذه الأزياء ، ان الأدب هو أدب  
الانسان ، الانسان الذى أدرك أن واقعه ليس بدرجة توفر له مجالات  
من النمو والحرية والسلام فلا بد من تغييره وتشبيده على أسس  
جديدة رائعة لا تسلب الانسان كرامته واستقلاله .

والأدب هنا وكما شو مؤكد ليس الا عطاء ذاتيا تجود به  
وتتفتق عنه القوى الكامنة فى أعماق الأديب ، ولا مبرر للاستعجال  
واصدار حكم قاطع يتهم تلك المعطية المفهومة بالضيق وقصر النظر  
واقليمية الذات ، ان الأدب فى البدء واحتكما الى مصدره ومنبعه  
هو منح وبذل ذاتى متدفق ، هذا أولا ، أما ثانيا فهو وكما يجب  
علينا التأمين على ذلك ينبغى أن يكون مكتوبا لكل من يقرأ ، وهذا  
ما أوضحه سارتر بقوله : — الأدب هو صورة القارئ — والمهم  
ان النتاج المكتوب قد حقق غايته بايجاد تفاهم وترابط وتفاعل سلبا  
كان أو ايجابا ، مؤيدا كان أو معارضا ، بين الأديب وجمهور  
القراء .

وقد يتفق كثيرا ان نرى بعض الأدباء لا ينعمون الا بتفهم  
جماعة معينة لوجوداتهم الأدبية ، لذا فليس من الصالح أبدا المجازفة  
بالقاء كلام مبتور على نواهنه ، كأن يقال مثلا : — هذا أدب فاشل  
لانه سجين الغموض والابهام والرمزية والايحاء الذى لا يدركه الا  
قلة قليلة تتعاطف مع الأديب ، انه أدب الأديب الذى باع نفسه  
لأتباع معدودين خائنا الناس الآخرين —

ان الأديب هنا لا يكتب بضمير الغير ولا بوحى الغير ولا  
بمشاعر حاجتها عواطف سواء ؛ انما يكتب بضميره ووحيه ونفى  
حدود تجربته على أبعادها وغناها وفقرها وخصبها وعمقها ، لذا  
فان الذين وحدهم يعيشون نفس التجربة وبحدود بصيرية وبمستوى  
رؤياه هم الذين يحسون بتعاطف وجدانى وتفهم أصيل لما يكتبه ذلك  
الأديب . ان من المؤكد ان تفهم كل الناس للعطاء الأدبى ذلك هو  
الشيء الأفضل أما اقتصار ذلك على أنفاس أو جماعة فهذا مالا  
نستطيع بأية حال اعطاءه الحبور والرضا التام ، لكن المسألة تبقى  
رهينة بالزمن ، فالفن الجديد المبدع والأدب الرائع الحى قد لا يجد  
بالسرعة الممكنة جمهوره المتذوق ، ولكن الزمن كفيل بإزالة اللاتوافق  
هذا بتعاضد قوى الوعى النشيطة المتبعة بإيمان واخلاص لكل تجربة  
رائدة صامدة قوامها الايمان بقابلية الانسان على سحق الفساد  
اذن ان جمهور كل أديب لبس بالأمر الذى على ضوئه نطلق أحكامنا  
وحسبها هو مفهوم ان القصص التجارية الرخيصة التى تعنى  
بقضايا الجنس قد تكون أكثر انتشارا من القصص الجادة أو فنون  
الأدب الحديثة الأخرى .

اننا ولحد الآن لم نؤكد على الشيء الحاسم والأساسى وفى  
تلك القضية والشيء هذا هو المحتوى الذى يعطى للأدب قلبه ولقبه  
وجدارته ، فالأدب الذى يتدرب الشيطان فى ثنايا كلماته وتجاويف  
حروفه ، الأدب الذى يعمق الظلامية والعبودية والتلاشى ، الأدب  
الذى يجرد الانسان من سلاحه وإيمانه بفعده وخبره ، الأدب الذى  
يعزز جبروت الطغبان ، والأدب الذى ينبذ المحروم والمعوز والمظلوم

والطعين بمدى الغدر واللصوصية والوجشية فهذا مهما ازدحم باللونيات الجمالية ومهما رصعته أشكال ساطعة بهية ، انما هو محكوم عليه باللعنة والحجر والموت ، لانه أدب ملوث وجائر جعل من نفسه حرايا تمزق عقل الانسان واحاسبسه وأدب كهذا مرفوض أصلا ، ان أعجبنا بعض سجاياه ، فالتاريخ يعلن غروبه السريع لتبتلعه مقرة التفاهة .

ان الأدب الحقبى هو الذى تنجده اشراقة الانسان فيظل فى اطلالته فياضا بالنور والروعة والسحر والنماء ، يلتحم مع الانسان فى قضايا ، فى بؤسه وخياعه وقلقه وانسحاقه واغترابه ومنفاه ، لبعن الخلاص ويسهم فى المعركة مرددا أنشودة الخلاص وهنا فقط نجد ضالنا فى البحث عن أخلاقية حديثه جديدة بالعصر والمدنية وطبيعة اليوم .

والانسان هنا انسان ، انسان التاريخ ، الانسان على مدى الأجيال الانسان الذى كتب عنه سوفوكليس وهيرودوت وبيركليس وفيدياس ، انسان الأدبان والحكماء وهذا الانسان لا تشده أرض وان كانت أرضه ولا تضيق أبعاد رؤيته حنود وأسيجة اجتماعية ، رأى انسانه اليومى فى العمل والكسل والرغبة والاختناق والحرب والسلام ، فزاد غناه غنى ، وكتب مستفيدا من هذا لكن كتابته لم تمت لأنها لم تشد حيانها بحياة الانسان اليومى . والانسان الآخر وجوديا هو انسان عصره ، بنكبته وتعاسته وحلمه وبعنه وعلمه وجهله .

لذا فالأدب عندما يكتب عن الإنسان — الإنسان الحياة — أو —  
الإنسان العصر — فهو أدب رقى صادق ، وإن لم يحض تماما في  
صلب الأمور فهو على الأقل لم يكفر بالناس ولا بالخلق ولا بالأمانة،  
وإن لم يردم مستنقعا فعلى الأقل لم يفتح مستنقعا .

إن — لمن يكتب الأدب — يجد الجواب في التزام الأدب  
للإنسان في الدفاع عن الإنسان في الأبطال ولا تسلب حرته  
ولا يموت جوعا وكم من الموضوعات تشغل بال الإنسان الحديث . .  
وكم من القضايا تؤججها الأساليب التعسفية والخاطئة والخائفة في  
تلك القضايا يلعب الأدب دوره ترفده كل القيم الفنية والجمالية  
والخلقية لبتمجيد الإنسان وتخفق رأيه .



## أخلاقية الروائي

يوجد خط فاصل حتى يعزل كل ما هو رئيسي أصيل متميز عن كل ما هو جزئي متغير ، وعند هذا الخط الحقيقي الفاصل يجب أن يقف كل فيلسوف وأخلاقى وروائي ، وعمق هذا الخط الفاصل يتأتى أساسا من القانون الموضوعي الذي يلم شعث العالم وينفى عنه تهمة الانفراط واللامفهومية والانتفاء النظامي .

ومن هذا الخط وحسب المفاهيم الفيزيائية والفلكية والسوسولوجية عبر تحقق عقلي مدرك استطاع ولحد كبير التوصل الى تدارك مسألة الفهم الواعي الواثق للعالم بشسجامة جادة انسانية .

والروائي كإنسان يقدم فصولا حياتية ضخمة تضم في دفاتها تجارب بشرية عديدة ، سظل خاضعا لعين رائية مراقبة بوعي كاشف ناقد ، وهذه العين التي تطلق السنة النقد تجعل الروائي وبصورة جزمية لا مناص منها في أحد مسفين : فاما ان يكون الروائي مهرجا ولاعب سبرك من تلك أو أن يكون مزاملا التزاميا للمسئولية بشرف وحرية . والمسئولية هنا التي تنبعث من الاعماق كاختيار نقي خصب أبعد ما تكون عن الانفعالية والطوارثية والادعاء المؤقت ، انما هي وبحكم مفهومها الوجداني اقرار وجداني لن يكون للضمير الانساني

بدون حياة أو وجه واضح ، وتأكيذا اضافيا لذلك لا تكون المسئولية  
تعمية أو مغالطة أو تكتيكا أو كسب جولة ، لذا فالانظار المسلطة  
على الروائى انظار جمهور وكلهم ناقدون متفهمون ينظرون  
للشخصيات والحدث والحبكة بذكاء لا تغيب عن رؤيته شاردة أو  
واردة .

ان — اخلاقية الروائى — كموضوع تندد بالاعتیاد الغبى على  
اطلاق صفة العظمة على هذا الروائى أو ذلك ، علينا أن نحاذر  
تماما وبكل يقظة من القول بأن هذا روائى عظيم . . أو فلنقل ذلك  
بشرط أن لا تكون العبارة المؤكدة والواصفة لعظمة الروائى بذات  
أهمية ، — فنابليون — كان عظيما ولكنه لم يكن أخلاقيا ،  
و — لوركا — كان شهيدا مضحيا أخلاقيا ، وبين القولين تنجذب  
القوى الخيرة المحبة لامل الانسان فى غد لا لؤم فيه الى — لوركا —  
بطل عاطفة ووعى واعجاب دون أن تنسى أن نابليون نفسه كان  
عظيما . .

العظمة عند الناس وحسبها هو متعارف عليه ، نعت للذى  
يقوم بكل خارق وعجيب وعظيم أو شبه مستحيل ، والبشرية ان  
أجلت العظماء فليس معنى ذلك أنها تخلد واضعة نفسها بيد عظماء  
لا أخلاقية لهم ، ان عظمة — ميشى — ، عظمة — هتلر —  
و — موسولنى — غير منفية اطلاقا ولا ينكرها أحد ، ولكن مع  
ذلك هل ان تلك العظمة قدمت شيئا . . نعم . . قدمت عذابا  
للبشرية أغرفت الناس فى محيطات دم .

اننا نبحت عن الاخلاقى أولا وبعد ذلك تأتى العظمة ، فالعظمة  
المجردة والمعزولة عن الاخلاق والشهامة الانسانية هى فقاعة فى  
حساب التاريخ .

طبعاً هذه المقدمة كانت ضرورية ، لتوضيح الخط الفاصل  
الذى أكدنا عليه فى البدء وهذا الخط بقدر ما يكون فى الحروب

خط نار فانه أكثر من ذلك لدى المجاهدين فى طرقات هذه الحياة الوعرة المعقدة ، فالوضع الانسانى الحالى والشاذ والغريب يظهر المسألة بشكلها الحاد الذى لا يحتمل المزاح ، ففى أعماق كل مجاهد أخلاقية موجبة ، وكل أخلاقى يدين بالولاء للانسان هو مجاهد ، ولذا يجب ان يوضع الروائيون وعلى هذا الاساس فى بودقة التشخيص للتأكد من ختم هوياتهم بصدق لا يداخله رياء أو كذب أو اعجاب عاطفى مؤقت ، اننا قد نغرم برواية لـ — ميشال زيفاجو — ولكننا نخجل كثيرا ان نقول ذلك . فالروائى ليس ذلك الشخص الذى يقدم لنا بناء قصصيا مدهشا ، وليس هو من يجيد الاثارة والفن الدرامى والتسلسل الروائى الآخاذ ، ان الحياة بحد ذاتها دراما هائلة تمتزج فيها التراجيديا بكل ما هو كوميدى ساخر ، والمغامرة التى تنشق عنها الحياة لأكثر مما يستطيع روائى أن يتوصل الى اعاتتها بتكرار مكتوب ، لذا فقد دخل فى البديهيات التى يحفل بها النقد أمر اعتبار الروائى ليس ناسخا أو ناقلا أمنا لمواقف طويلة أو عرضية للحياة ، ان الروائى هو من يقدم نسجا حياتيا ضخما محشودا بالمواقف والاشكال والمشاريع والأراء والأشخاص والناس وكل ذلك مارا عبر الروائى ، ان رواية الروائى هى — الحياة عبر تجربة ووعى وهندسة الروائى — لذا فلا بد من ظهور جديد ، فى ذلك ، والجديد هو الذى يجعل من ذلك الروائى ذا شأن .

ان — أميل زولا — روائى بارع ، هذا مما لا شك فيه ، و — دستوفسكى — روائى كبير ولكن من الانصاف ان نقول : ان — أميل زولا — لا يقاس اطلاقا بدستوفسكى وعندما أطلق هذا الحكم فليس ذلك الا اعتمادا على استغلال الاخلاقية كمفهوم لاد من ادخاله فى حالات النقد وضسبب الاقيسة ، لقد كانت عظمة دستوفسكى فى أخلافته ، لقد كان هائلا بحيث عجت رواياته بأشخاص وسحنات لها كوامن ومظاهر أخلاقية حادة تميز هذا عن ذلك ، واذا بروايات دستوفسكى مشحونة بدراسات أخلاقية معبرة

ملحوظة بشكل لا لبس فيه ، لقد كانت الروعة الدستويفسكية  
تنجذب مشددة بين — الصوفية — الروحانية العجيبة وبين الامتلاء  
بالانطباعية والتأثر الاجتماعى الملم بالمجتمع والأفراد . وهذا مع ان  
— زولا — الذى قطع أشواطاً حسنة فى مضمار — الواقعية —  
حتى كاد ان يكون من روادها الكبار لم يقدم مضامين أخلاقية  
بالصورة التى يجب أن تكون فى رواياته ، لذا تعثرت بعض رواياته  
فى تسكعات — الجنس — و — البوليسية — و — المغامرة — ،  
لقد كان دستويفسكى أخلاقياً من طراز أول ، وعبر وعيه  
— الخاص — وتجربته الخاصة ظهرت نتاجاته الروائية الخارقة ،  
ان — دستويفسكى وتولستوى — كعملاقين فى سوح الأدب والفن  
الروائى لم ينعزل العطاء الروائى عندهما أبداً عن — ارادة  
التغيير — و — ارادة التدخل — فى الشئون الانسية ، ومن هنا  
كانت أخلاقيتهما جذبة بالاجلال ، لقد كانا من المهارة والذكاء  
والامكانية بحيث استطاعا أن بخدما القارئ بأن الرواية عندهما  
تنساق بدفق عفوى وطبيعة انسيابية تلقائية دون ان يتدخل ،  
ولكنهما فى الوقت نفسه وفى الحقيقة كانا يرسمان مشروعاً أخلاقياً  
عبر ذلك بدون قسر أو حشو أو افتعال .

وبقدر ما تكون الاخلاقية طموحاً لتعديل الواقع وتطويره  
تحتوى الرواية قسوة تصفع كل من يحتضن الخطيئة مجتمعا كان أو  
فرداً ، ان — عشبق اللبدي تشاترلى — لم تكن رواية فى الأدب  
المكشوف ولا تمثل اعلاناً جنسياً صارخاً ، وليست أبداً رواية  
لا أخلاقية تستوجب الحظر بالمنع ، انما كانت رواية — أخلاقية —  
جريئة ، وهذا معيار يفنى الاخلاق شكل نافع ، فالاخلاق التى  
تخضع لقبم أخلاقية ثابتة على ضوئها تتحدد الموازين وأحكام الثواب  
والعقاب ، هى أخلاق جامدة ، والاخلاق كبناء فوقانى يتغير ويتجدد  
بمباشرة أو بصورة غير مباشرة رهنا بالتحركات والتغيرات الناشئة  
فى الكيان الأساسى . ومن هنا نقطة الاختلاف الجوهرية ،

و - لورنس - نفسه كان - واقعا - فضح الواقع بدون  
- تستر - أخلاقي موهوم ، والضجة التي حدثت لم تكن الا غضبة  
حمقاء لا تبررها الا حقيقة واحدة هي انخداية القيم العنيفة المتهرئة  
التي حاربت بها البرجوازية وقتنا طويلا حتى بليت . .

اما الاهتمام بالعالم والاشتراك فى تحمل العبء المصيرى  
للانسان فهو !أخلاقية القى تمنح جلالا وهبة ورؤية عميقة للانسان ،  
وان مسألة الاسهام المستمر فى مقاومة السقطه والانحدارية  
والانتكاسة الوراثة هي المسألة الوحيدة التى منها فحسب تنطلق  
قيمة كل روائى ومكانته ، كما وانها مقولة العصر التى لا مهرب  
منها . ومن هذا المنطلق ننظر باعزاز خاص لجوركى - وكازانتراكي  
- وسارتر - فى دروب الحرية - و - نجيب محفوظ - روائى  
بمتاز بأخلاقية عالية فى عطائه الروائى الخصيب ، وما كانت  
تصريحاته مؤخرا عن لا جدوى الرواية ومحاولة انصرافه عنها الى  
المقالة أو ما شابهها الا بادرة نرجو ألا يعينها ، فالاستمرارية فى  
بذل الطاقة الروائية المبدعة تأكيد واع لأخلاقية نجيب وعنونة بيضاء  
ناصعة لوجوده كفاعل بقديم فعاليات مساهمة ، فالرواية عالم كبير  
ولكن الروائى يتدخل فيها كقدر ، وما هذا القدر براصد محاسب  
بل منظم يعبىء القوى والشروط والبذور لانجاز تشكيلات فنية  
وتصميمات معقولة لعالم جديد شائق .

ان أخلاقية الروائى ، السحرة ، تنأت ، من حقيقة كون الواحد  
منهما رائدا وجريئا وخلقا  
والنكتة والسخرية فى ثنايا  
يتضمن محتوى دراما تثيره لغة ماسر  
فى المكان الذى أغفلت خلوطه .

ان عصرنا اليوم اعقد العصور تشابكا وتضخما وصراعا واحتواء ، والروائي كساحر له مؤهلات مدهشة قد يكون شيطاننا آسرا يقود القارئ عبر صنيع أدبي تسمو بارتباطها المؤمن بالانسان وبحثه عن بقعته المضاءة تحت شمس الخلق مغامرا خلبعا او يكون انسانا فنانا يقدم اشيائه بصدق وحب تدفعه في ذلك غائية والعدالة والنمو الارادى الهادف ، هذا ومن نافلة القول ان نقول : ان اولئك الروائيين الذين ينغمسون في دنقهم الذانى الرزمائسى المشحون بالكآبة والقلق والتثاقل والوقوع تحت ثقل — ما من شىء يستحق ان يعمل — و — الحياة فشل ذريع — هم روائيون آمنوا بأن الطريق مغلق وكل الذين بمضون بعيدا لابد ان تصفعهم الردة ، والنقطة التى يهربون منها يعودون لها كما يعود الفرائس الى النور ليحترق ، انهم يقدمون التجربة ، وهذا شىء حسن والتجربة فيها صدق ومعاناة ونزاع والبشرية تقبل منهم ذلك لانهم لم يزوروا دخائلهم ، واولئك الذين لا يقدمون طعاما مسموما هم احتياطي غير مشكوك فيه للباحثين من الشمس التى لا تغيب ..

## نظرات في الأدب الوجودي

لقد أضحت الحقائق التي أوصلت الانسان الى ما هو عليه حقائق عقيمة أو في ذمة التخليد النظري والتكرار المعجب بالمعطيات الفكرية ثمرة التخصصات التقديرية والاستقرائية الاستنتاجية . والمسألة التي تجد فيها المنطلقات والمذاهب الأدبية شكلها الاعلاني الواضح هي مسألة العلاقة بين ( الذات ) ( والمطلق ) تلك العلاقة التي كانت منذ البدء والى الأزل واقفة وراء كل دفع فكري وتنور فلسفي وضخ أدبي . وعبر هذه المسألة يتضح أكثر فأكثر الشد والجذب بين الذات وبين طرفي المسألة ( الوجود ) و ( اللاوجود ) ومنذ ( مالارميه ) كادت الأشكال الأدبية أن تنفلت انفلاتا تهويميا مبهما متعاليا ضاربا عرض الجدار كل المشدات المحسوبة في مكانية الوجود وزمانيته المت موضعة كبعد أساسي وفاء للحقيقة . ولم يكن هذا التعشيق المتصابي للمطلق الا اجلا لا غيبيا مخدرا للعدمية واللاوجود وكانت النتيجة وقوع ( ريلكه ) و ( رامبو ) وطائفة الرومانسيين الجدد ذوى الرمزية الخيالية في شرك الانخراط بعيدا عن الحياة فجاء تجديدهم اهمالا وجوديا لا يفتقر وزحافا اثيريا جذابا ولولا أن تكون شاعرية ( رامبو ) في هذا المجال بهذا الشكل . لكان جديرا بنا أن نقول ان ذلك كله هممة صوفية واحتلام غيبوي لا يجد الاحترام الكافي في ذهن الانسان المأزوم ولكن العذر انه كان شاعرا والشاعر مرادف وصنو للجمال !

والتيار الذى يعنى بالتمرد على الاحاسيس وتنشيط الرؤى  
بتفجير كل أوقاد الواقعية والحياة جاء بعد تقديس العقل واعلائه  
فى المرحلة الأولى ثم انزاله تحت ضربات الاحاسيس والمشاعر  
والالتماس المباشر مع المجهول واللامحدود فى المرحلة الثانية وكان  
وعلى طريق آخر تيارا يرنق ارتباطاته ويحكمها بالوجود والمرئى  
والمحسوس والمدرك كنوانذ ووجوه للعالم القائم عالم الوجود وكان  
أن ظهر أدب الحياة كأدب لم تعطه الرمزية والسوريالية والدادائية  
كل المعنى وانما قد تغنيه فى غمار غايته القصوى لمعانقة الحياة  
وعلى اعتبار انها الشيء الوحيد الذى لا بد منه والذى على صعيدته  
تسمى كل الحقائق وتنشر وتذاع . وعبر هذا التيار تعرض صقيع  
الاطلاقية الى تصديع حاد ومتواتر لاينى يعمل بدون كلال لاحلال  
نسبية تشد الحقائق الى ( الظرف ) و ( الموقف ) و ( الفترة ) على  
اعتبار ان ذلك يسهل للانسان أمره ويجعل من الفكر والحقيقة  
مطواعا بيده دون أن يظل هو كعمر نسبي منته وتحت سيطرة  
وجبروت اطلاقية قائده ان الحقائق هى التى تحقق أرباح الانسان  
فى مسرح الطبيعة ولا يعنى هذا رصدا براجماتيا بل انه وفى  
مرحلته أمر ضرورى جدا من أجل تسيخير واذلال كل الأفكار  
والعطاءات الذهنية بنسبية مقرونة بخير الانسان لصالحه فى انشاء  
غد قريب أفضل .

وخلال كل هذه المدركات كان لابد من تشخيص الشيء  
الجوهري الذى يحمل فى حناياه الجواب الحدى الفاصل بين كل  
الفلسفات والأفكار المنظومة باقرار تام للوجود وهذا الشيء يتمثل  
بوضع اليد على محرك الوجود وقبطانه ( الانسان ) كذات ومجموعة  
بشرية .

ومنذ القدم والعلاقة بين الذات والمجتمع تتخذ اشكالا وأطوارا  
متباينة وفى حملة تعرض الذات الى سعيير الهجمات ( الهيجلية )



ظهرت وجهات نظر متعددة تعلن اعتبار الذات هي البدء في الوجود وعليها ولها تتوضح وتتحقق كل الحقائق والاستكشافات والنتائج . ومن كيركجارد ومارتن هيدجر ومارسل والذات تدعم وجودها فلسفيا في صراع حاد ومثير مستعينة بكل ما يعن لدعاة أحقيتها من مصطلحات ودين وتشكك والحاد بغية تخليصها من العبودية المستدبمة عبودية المجتمع والكل . وكان أن ظهر الأدب الوجودي مبلورا الذات بصورة جديدة ناظرا للمقاييس والمثل والمفاهيم نظرة أخرى على ضوئها تتبدل كل القيم والأفكار واذا بكل ( مقدس ) و ( لايطال ) ينتقل الى مرحلة جديدة من الفحص والاختبار واثبات أو نفي المشروعية وهذا الأمر بقدر ما خلق فوضى قيمية ضاربة أطناها كذلك ولد انتفاضات أدبية مهمة نمت معها التساؤلات الفلسفية باطراد عجيب ما الانسان ؟ ما المصير ؟ لم الموت ؟ ولم الحياة اذن ؟ وكثير ليس الا غيضا من فيض من أسئلة عديدة تطوح بالذهن الانساني في مجالات شاسعة وبعيدة الغور من الفكر والبحث والتنقيب النظري عن المذهبية والجمود .

ونظرات بسسبطة في العلم الانطولوجي نلمح التأكد الكلي للذات جاء كرد فعل حاسم لذوبان الفرد في خضم النظم السياسية والاقتصادية السريعة التبدل والسريعة العطب والانتقال . ويقدر ما ضاع الانسان تحت ظلال الفكر المطلق والعدمى جاءت تحديات جديدة ثابتة ارتأت الابتداء منذ الجوهر والأس فرأت في الانسان نقطة البدء في الحكاية الوجودية وكذا نقطة الانتهاء وعلى هذا الأساس لابد من تفسير جديد للعلم والعالم والأدب والحقائق .

وعندما يريد الأدب الوجودي الولوج في موضوعاته الصعبة يبرز بوضوح التضاد بشكل سافر بين الانسان ( والذات - من الداخل ) وبين كل ما هو خارج الذات فيجد الانسان أولا نفسه مقذوفا بالرغم منه في جوف كون هائل ، القيم موضوعة دون أن

يتبدها هو بل جاءت كصاق لأسلافه كانت حاجة وأصبحت عليه ذات سيادة وهذا هو الوسط الوحيد الذى يترعرع فى أرجائه قلق حاد عنيف يعرض الذهن لارتجاجات ، القلق مجرد تقدم وارتداد أو مجرد ارهاصات نفسية تصلح أن تكون أوليات عصابية قد تبدد الطاقات العقلية فى شيزوفرينيا هادمة للشخصية والارادة أو فى نورستانيا نكده . كلا فهنا يكون القلق بشائر لارتعاشات دافعة خلاقة فى احضانها تتواد علامات واشارات لشيء جديد وهذا القلق يعطى لخلايا المخ خاصية جديدة ناقدة عن طريقها يأخذ الجسد الحياتى موضوعية جديدة مستقلة . . وكذلك يعطى للحواس تفتحا جديدا تتغير خطوط تمارسه ونقاط انفتاحه مع العالم . الأدب الوجودى عامة هنا يبرز هذه الحقيقة الجوهرية حقيقة النزاع بين الانسان والمجموع الخارجى وقد يظهر هذا النزاع تـسـاـؤـليا أو تعارضا عاديا أو عداا وتبرما وسخطا أو تمردا كاسحا أو بالقاء أسئلة تحمل فى طياتها جوابا ذا محتوى فلسفى ودون جواب . . وهنا يؤكد الانسان أمرا لابد من تأكيده ألا وهو أنه حيوان ذكى ولو أنه خاضع لكل كائن لا انساني الى نفس القوى والمصير وهنا أيضا يظهر التمرد بشكل مكشوف مؤكدا أن فى الانسان ، فضا لأشياء تقاتل الحرية باستمرار وما يتضح أكثر ان هذا التمرد فى الأدب الوجودى قد جاء أروع صورة توهجا ذاتيا خاطفا يهوى كنجم مذب الى قعر فقدان اللامتناهى وتتعين قيم الأدب الوجودى عند سارتر بشكل مثير ومحرك عندما يحد من ليبرالية التمرد باعطاء أدبه عنوانا حيا وذلك باقراره التام بالالتزام فجاء أدبه أدب التزام وأدب موقف وهذا ما أعاد لسارتر اشراقاته السابقة التى كادت ان تقضى عليها المعطيات غير الموفقة والمأخوذة بتأثير الفشل وانعدام الثقة . ان سارتر وكامو عمالقا الوجودية قد ابتدعا بنفس البداية وان اتخذ الاسلوب عند كليهما شكلا مميزا ووصلا الى فترة أخرى جديدة هى فترة ( الحمى الذاتية ) التى أجمت الفكر بأساليب اللايمان والبحث

اللامجدى وعبئية الحياة ولامعقوليتها ووقف كامو وقطع سارتر الشوط فقدم بذا تربة فريدة مدهشة هي تجربة الانسان الذى لم توقفه تفاهة المصير عن اعطاء معنى لانسانيته وتم هذا ضمن تسخير دائم نشط واع لكل المدارك والحواس وملكة التفكير وان لم يستطع تبديل شىء با فعذره انه لم يقصر ولم يستسلم .

ان سارتر عندما كان يقول : (الانسان عاصفة ميتة) او (الحياة خلو من المعنى ) او ( العالم نشويش مغنى ) انما بذلك اخضع فكره لاستلاب لثيم حذر منه فى الفترة التى أعقبت تلك المرحلة . لقد صرخت به جذوره وارتفعت عنده هلعية البرجوازية الصغيرة فظلت تجار بين الخور والاعتداد بالارادة اللامبالية . وهذا الموت والعدم عند سارتر تحول الى تجربة فريدة بعد تعديل التجربة من خلال العمل والاتصاق الامين بالحياة وحيويتها وعضويتها .

ان بعض الأخطاء التجريبية عند بعض المفكرين تتضخم بشكل فظيع فى غضون الانطوائية التى تلفهم وتعزلهم وجها لوجه أمام سوء الوضع الوجودى وهذه الأخطاء لن ولا تحل الا بتحريكها مع تيار الجماعية الذى يعطى المعنى للذى لا معنى له وببديل المعايير التى تقيم الأعمال .

ان ( روكانتان ) عندما يعلن — ليس الغثيان داخلى اننى الشخص الذى داخل ( الغثيان ) انما يعلن بذلك الصيحة الاولى التى اضفت على الأدب الوجودى ملامحه الخاصة البارزة . وكامو نفسه تكاد لا تخرج أجواء شخص قصصه ورواياته عن هذا المنطق الوجودى منطق انفرادية الانسان المبهمة واستعراض لا جدوائية جهوده على الأمد التاريخى . ان الشىء الوحيد الذى يميز كامو ويخلق بينه وبين سارتر جدارا فكريا فاصلا هو ان كامو لم يلتزم الالتزام

دون أن ينكره . بل انه يجعل من الأديب متنقلا حول الموضوعات ملتزما تارة ومبتعدا تارة أخرى لعله في ذلك يستطيع تعديل وجهات نظره على تفاوت الزمن والمسافة ، لهذا فان العبثية في تقديره قد استطاعت ان تحكم بكل بساطة الجهود والقدرات والقابليات وعمليات القلب والتغيير ، انها لن تصل الى شىء ولن تبدل أى شىء . ان الأدب الوجودى أدب تحليلى مفسر قوته قابلية الانسان كحيوان ذكى يفكر باقتناع نفسه على الأقل مصورا في اضاء النسبة على الحقائق وأطعمته معطيات ( فرويد ) و ( يونج ) و ( أدلر ) عن العقل الباطن واللاوعى واللاشعور فجاء متكلم متسائلا بانسا متشائما متفائلا معلولا متمردا تسكره حمرة الأفق والخصوبة والرواء والشعاع ويخمده سوء المصير والعفن وقتامة العذاب انه أدب ذكى ولكنه لم يعط حوانا معقولا لعالم تحكمه اللامعقولية ان الانسان في مسيرته يبحث عن اجابة صادقة مهما تكلفه من التضحية بحيويات وأمجاد وهذه الاجابة الصادقة لن تأتى الا بتخطى مشكلة العذاب الاجتماعى أولا والعذاب المصيرى ثانيا واستطاع سارتر ان يتخطى الشق الاول بمزاوجته وجوديته مع دايكتيكية علمية تاريخية تكاد تأخذ شكلا دوجماتيقييا يستحوذ على نمط تفكيره ووحيه وابداعه ونتاجه اما الشق الثانى فيبدو أنه قد غلب كامو وهدم ايجابيته بسرعة خاطفة . اما عند سارتر فالذى ننتظره ان المعركة ستأخذ شأننا مروعا .

ان الأدب الوجودى في أوروبا عندما جاء كرد فعل وكتحد للتجمعات والتنظيمات التى كونتها الرأسمالية مذيبة للوجود الفردى الحر . انها جاء فى محله وكخطوة ضرورية ليسأل الانسان فيها نفسه : من أنا ؟ والى أين أسير ؟ . وفى العالم العربى برز الأدب الوجودى والتقسيمات والمظالم ان ( الحى اللاتينى ) لسهيل أدربس وأقاصيص - الصمت والمطر - لحليم بركات و - المهزومون -

لهانى الراهب و — جيل القدر — و — ثائر محترف — ونتاج آخر  
إطاع صفدى اضافة لعدد من القصص والانتاج الوجودى كل ذلك  
ليس الا بلورة للفردية والهوس والتحلل والاذابة اضافة لما يقابلها  
من ارادة وتمرد وتوثب وشجاعة دون ان يشد أجزاء ذلك النتاج  
وعى أصيل مدرك لشروط التاريخ وصيرورة التاريخ الاثـيـاء  
وكينونتها وحياتها انها قفزات مبدعة لكنها مع ذلك ذات أهمية ملغاة  
لانى لم تصدر عن بصيرة ثابتة متطلعة مستطلعة كاشفة تعتمد فى  
منحها وعطائها على نضوج فكرى مخصب تنشطه التجربة والعمل .  
ومع ذلك فقد تصلح ان تكون نقطة البدء وكأوليات لانتاج جذبر  
بالانسان لالتحامه معه بحثا عن الغد حيث لا جوع ولا أسى ولا  
عذاب .

ان الادب الوجودى يستطيع ان ينتقل الى مكانة أروع وأجدر  
بطريق واحد هو طريق التثبث بحرية الانسان بنبذ تام لكل سلبية  
وانتظار ولا مبالاة فى ميدان الفكر والعمل ان ( الحرية )  
و ( المسئولية ) شيئان متلازمان يقرران الوجود الانسانى بأكمل  
أبعاده وعطاياه وعليهما وبهما فقط يستطيع الادب الوجودى نفـض  
كل مظاهر التمزق والضياع والهوس والتنافر .



## هل أن التوزيع أمر طبيعي ؟

بحكم كون الانسان مخلوقا يفهم جيدا ان له غدا لابد من التخطيط له والعمل على استيفاء شروط نشوئه لا بعفوية غير ملزمة وانما بتدبير واسهام يجب التأكيد على شىء جوهرى جدا يكون الفارق بين كون الانسان مغامرا طائشا أو كونه مغامرا واعيا ، وهذا الشىء قد نصلح له اسم ( الوجدان الواثق ) وهذه الثقة كمنهوم مؤنسن ضمن نظامية وأصلية أخلاقية ، تتعدى كل ذلك لتعطى من الانسان صورة صادقة غير ملوثة وليس فيها وخط تشويه أو تحريف .

وهذه الثقة تتمثل فى تماسك وتكاتف واتحاد تضامنى متين بين العقل والعاطفة والحسد تتمثل بشكل صارم لا لبس فيه عند المقاتل الفدائى وعند الصوفيين الكبار وعند المشيع بضرورة الانتحار العاجل ، اذا أردنا تمثيل الثقة بشكل هرمى فقمته ما ذكرناه ولكن قاعدته ودرجات تسلسله من القمة الى القاعدة تفسح المجال لظهار نوعيات متباينة من مقدار التلاحم والتماسك الداخلى .

ومن الممكن القول : ان نجاح الانسان — المفكر والأديب — يتمثل أساسا بمقدار اصراره على تحويل ذاته من مجموعة

وحدات الى توحد واحدى متماسك . وهنا تبلور الشخصية نفسها بجلاء ، ولكن والسؤال عن أكبر خطر سرطاني يدمر الشخصية والكينونة والمشروع التاريخي للانسان — فى ان يؤرخ عظمته — يدعونا للاجابة بدون تسوفى حتى نضع ايدينا على هذا الخطر المرعب الذى يهدد كل المقاييس الاخلاقية والجمالية للانسان ، ان هذا الخطر هو ( التوزع ) .

فما هو المقصود بالتوزع يا ترى ؟ التوزع فى الواقع هو فقدان للجوهر ، والجوهر هو معنى الانسان ، فكما ان العناصر فى الطبيعة تشير اليها برموز كيميائية للتدليل عليها فكذلك لا يمكن فهم الانسان الا بنجوهره غير الغشاش ، وهنا يكون الجوهر رمزا فعليا صائبا يعنون الانسان ، وبذا فالتوزع هو فقدان الانسان لهويته علما بأن أولئك الذين يحملون عدة هويات يقدمون أسلوبا دنيئا متهافتا بواسطته يرومون سلب الانسان أمن شىء يقوم انسانيته وهو الحقيقة . ان المقنع يحمل هويتين او أكثر أما الذى يقدم هويته بصراحة معلنا فيها ما له وما عليه فهذا قد نجح الى حد ما فى استئصال التوزع من نفسيته وفكره .

ان عدم التطابق بين القول والفعل هو مظهر توزعى واضح ، وكذلك الانشراح فى متاهات منطقية وفكرية متعارضة هو مظهر آخر خطير من مظاهر التوزع . ومن أجل ان نتوصل الى بعض الدلالات المهمة لابد ان نبتدىء منذ النقطة الاس . المهم وقبل كل شىء ان يفهم الفكر والأديب ويعى وجوده الأرضى كإنسان لم يكن له الخيار أبدا فى حضوره الأول ، وبعد ذلك يدرك أن هذا الوجود قدر لابد ان يعيشه بكل طاقته ، وهنا يتحول الانسان الى مرحلة جديدة يجعل فيها لنفسه لهوا جديدا ، ان يجرب ويتمرن ويكتشف ويحول من أجل الا يبقى وجوده مبددا بتلقائية تائهة باردة والتجارب طبعا لن تكون فى عالم لا وجود له انما تكون فى عالم الأرض ومجالها



ولكنها وبحكم التجدد وتوسع المدركات والاكتشافات تنتقل الى عوالم أخرى أوسع . وضمن كل ذلك لابد أن يكون الانسان مدركا تماما لطبيعة النظام والمرحلة التي يحياها ، وهذا الادراك ضرورى جدا حتى لا يبقى ذلك الانسان وسيلة عاطلة ، ان الانسان بقدر ما يوجه الأسئلة يكون هو الجواب فهو الأول والاخير ، ولذا ليس مشرفا أبدا للمرء أن يقول بأنه لا بدري شيئا ولا بريد أن يدري ، وتلك الجهالة العمياء هي نفسها قد تكون ستارا لخبث ما يجرى وراء تلك الأقوال .

اذن لابد وبحكم المواجهة الفعلية بين الانسان والكون من أن يتخذ الانسان موقفا ، وهذا الموقف ليس شيئا ايدلوجيا أبدا كما وأنه ليس من قبيل الانخازات التي يحق للانسان الأخذ بها أو تركها ، ان لموقفه هنا رد فعل تجاذبى لا معدى منه ، فالانسان يفهم أولا لان ملكة الفهم هي التي تبلور نفسها ، ومن ثم يتخذ موقفا لان ذلك ليس قرارا وانما صفة بيولوجية أكيدة . وعلى اعتبار ان معنى الانسان هو ان تكون الاشياء واضحة غير مهزوزة ، اذن كان على الانسان — المفكر والأديب — ان يقدم الاشياء تلك بصدق لا رياء فيه هذا دون ان ننسى دور التجربة ، فقد تكون التجارب معدلة للمواقف فلا بدخل فى البال ان ذلك بشكل تناقضا أو توزعا فالواضح ان اتخاذ الانسان موقفا ما ليس بدعة أو امتياز انما هو ضرورة فعلية ناجزة وحتمية تتقرر شأنها فى ذلك شأن التحركات والروابط والعلاقات التي تحكم القوانين الفيزيائية والسوسولوجية .

ومن أجل ان نوضح لأنفسنا مفهوم التوزع كتشنتت داخلى ولا بقينية وترددية باهظة وثقيلة الوطأة لابد أن نقول ذلك ليس ملزما بمراحل زمنية ، انما يبدو كله فى انعكاساته الواضحة فى كل التصرفات فى الحين الواحد أو من حين لحين . واذا كان ثمة تناقض فى الفكر أو فى الموقف عند مفكر أو اديب تجاه قضية معينة

جانبها برأيين متضادين تفصل بينهما فترة زمنية ، فعلينا ألا نكون مغالبن ونتعجل اتهام ذلك المفكر بالتورع . لقد كان في (كامو) شيء ما يجتاح نفسه وظهر هذا الاجتياح في الفترة الأولى من عمره الفكري متعانقا مع الآخرين فتبنى ( كامو ) القضايا العامة — قضايا الحرية والكفاح — بايمان وايجابية عالية ، ولكنه في الفترة الثانية والأخيرة امتدت ظلال امعوانية كئيبة كادت أن تودي بنشاطه الايجابي الهادف لشأو بعبد ، أنه اتخذ موقفين ازاء الانسان ، موقف الاصرار والثقة والاعتناع بضرورة الخلاص والتحرر ، وموقف الانتكاس حيث ( الموت يفرض ظله على الاشياء ) ان ذلك لم يكن توزعا ، انه تعديل فكري اختارته نفسية كامو وحالته هو ، ومن حقه ان يعدل تجريته واول ان هذا التعديل بخضع في قاموس الفكر الفيلسفي الى قسوة النقد ونجرحه لقد كان ( بطرس ) رأسا شريفا يتعقب ( المسيح ) وقوة اضطهادية ، ولكن بتسلسل عيسى على الصليب أصبح ( بطرس ) صاحب الاعلان بوساطة المسيح كمنقذ ومخلص للانسان من عقاب الله . وهكذا فاشستيون ينقلبون الى دعاة سلم ، وعنصريون يتحولون الى انسانيين ، ومسالون يتحولون الى طفاة اعتدائيين ، كل ذلك يكون مبررا فيما اذا كانت التجربة الذاتية معدلة على اساس الاختيار والاقرار الفردي ، وهذا لا يمكن أبدا اعتباره مظهرا توزعيا ، لاسيما وان مثل هذه الحالات في تعديل الفكر والتصرف تكثُر في المجتمعات التي تمثل الانتاج الأسبوي، والمجتمعات شبه الاقطاعية والمجتمعات التي دخلت الصناعة في مدنها الكبرى وبقي الريف بإدارة الاقطاع والمدن بإدارة أصحاب الرساميل الجدد . في هذه المجتمعات يجب ان يكون الناقد حذرا

فى تفسيره وتشخيصه للسلوك والاجراء الفردى ، فبين ان يكون ذلك السلوك تعبيرا عن توزع او يكون قرارا داخليا نتيجة احساس بالخطأ وضرورة التعديل يجب على الناقد ان يمتلك الفطنة والتانى ليقول كلمنه دون اجحاف ، والناقد سلطة عليا فاما ان يكون قاضى حق او يكون سفاحا جنديدا .

ان اقل الناس وقوعا فى مازق التوزع هم اولئك الذين تشبعوا تماما بحقيقتهم ( بجذورهم الاجتماعيه وايدلوجية طبقتهم ) واكثر الناس وقوعا فى التوزع هم الذين يجدون فى اجوائهم الداخلية شيئين ، ( الجذور والتمرد على الجذور ) ولكن هل معنى ذلك اننا ننكر الصراحة والصلابة الفكرية والموقفية على بعض المتمردين على اساسهم الطبئى ؟ او هل اننا ننكر حقيقة كون بعض المنسجمين ( طبئيا وفكريا ) واقعين فى توزع واضح ؟ طبعا لا ، والا لكنا فى ذلك قد ساهمنا فى تجميد الفكر بشكل دوجماتيقى سادى يستهدف اامة الحقائق باسم التشديد على الحقائق .

ان المثقفين من البراجوازية الصغيرة يعيشون امتحانا عسيرا فهناك امامهم اعداء كتبرزن الجذور الطبئية والعادة والتقليد واللاشعور الجمعى الموروث وعدم التكافؤ مع التجربة احيانا وهم لا يملكون الا السـاذح الايدلوجى والاعتداد الذاتى ، وفى غمرة الصراع بين الاعداء والسلاح تكون المعركة خطيرة جدا فالذى بقتحم المعوقات يعالج نفسه بتقنة ، اما الذى يدفعه فكره ولكن تخذله نفسه فهذا هو الذى يقع ضحية للتوزع والقلق والفوضى الفكرية . ان الانتكاسات احيانا تخلق توزعا خطيرا مدمرا بحيث يبدو الانسان

صريعا لا يستطيع ان يكون متاكدا من نفسه ، فيقف عاثرا جائرا لا يقوى على اعلان وجهة نظره ، ان هذا الانشطار بين الفكر والقدرة على خوض التجربة يدل دلالة اكيدة على ان الفكر لم يتغلغل بصدق فى أعماق المفكر ، ان المقولة السارترية ( الأشعة تسقط على المعنى ) قد نعطينا بعض النفع ، الوعى هو المعنى الذى يعنون ويسمى الاشياء ، والواعى لابد ان يلتحم مع فكره ووعيه، وضمن هذه المسألة يتلاشى التوزع لان الانسان يكون ( وعبه ) ويكون ( كلمته ) لا غير ، لذا مالتوزع هو فصام خطير وتجربة هشة رخيصة ، وعموما ليس التوزع أمرا طبيعيا ، انه شذوذ وآفة يجب ان يتجنبها المفكرون والكتاب حتى لا يقعوا أسرى فى يد الشيطان ولا يقولون ( نعم ) و ( لا ) فى وقت واحد .

## القسم الثالث



## البطل في رواية « الشك »

الحقائق تتبرعم على متن الكلمات وبدون الحوار يظل الانسان ظلا بلعق نفسه ، في المنطق مثلا تنشط كل قوى الذهن وتدخل الاحاسيس اخصابا ملتها فيتسبب الادراك في مجالات ومناح متعددة ولكوننا لا نريد ان نكون انصاف آلهة فاننا لا نجد لذة في التفاهم على طريقة ( بلوتارك ) حيث يتبلور الصمت كلفة وحيدة بين الآلهة وبنفس الدرجة لا نرغب ان نتحول الي ثرتارين حمقى .

وبين أن يخاطب الانسان زميلا له ، أو يكلم أشياءه أو يحاور ذاته لابد ان بفرر شبيها موجبا يستقطب كل عمليات الوعي العاملة ، وهذا الشيء هو ( المواجهة العنيدة ) ، فمن أجل ان تكتمل مساحة الذات ضمن حدودها المعقولة لابد من الفوص ، وهذا الفوص ليس انفقادا وتلاشبا بقدر ما هو عناق مع جذور الاشياء .

المفكر يوما يحن لجذور الاشياء ، دون أن بحول نفسه الى صنم نرائى أو مومياء نعشق أمسها ، بل سعبا من أجل امتلاك الاشياء امتلاكا نادرا ، ان الفهم الحقبى للاشياء يكسب المتفهم سلطة علبا ، وأخطر مرحلة في تاريخ الفكر ، والتي تمثل الانزلاقة الأخاذة هي عندما يحتدم الحوار الداخلى . فبقذف نفسه بسرعة موزعا في أفكار ضخمة غريبة متناقضة ، واذا بكل ما يقدمه الكاتب

أو الروائي من حشد من المعلومات والأفكار الكبيرة ليس الا شيئا رخوا وبذا يتحول الجبروت الى هزيمة .

لذا كانت وستظل نقطة ( الثقة ) هي النقطة الوحيدة التي تتسمى عندها الفلسفات ، وسواء أكان النتاج صلبا أو مهزوزا نجد ان المعيار الناجح الذى يقدم لنا هوية المنتج ، قد أصبح بأيدينا .

عند ( كولن ولسون ) انفتحت كل الانابيب ، والشهية بدت نهمة تلتهم كل الفطائر ، لكن فطيرة ( ولسون ) الأثيرة لم تختف عن بصيرتنا ، وفى منزلقه ظهرت الهشاشة جلية واضحة ، والصلادة التي يحتاجها المؤمن بالانسان تسربت موعودة فى ( ممكنات ريلكه ) المذعورة وراء اتجاه مبهم لا مجد .

فى ( الشك ) ، وجدت نفسا روائيا مسليا ، لكن ولسون لم يقتصر فى روايته تلك على التأكيد على ( الاثارة ) والا — فيما اذا اعتقدنا ذلك — كنا أغبياء تماما لقد شاء أن يشحن روايته بتوترات فكرية . كثيرا ما حاول ان يعالجها متدرجا فى ذلك عبر معالجات متباينة ، ترى هل نجح فى ذلك ؟ وهل قدم لنا شيئا سحرىا مدهشا ؟ أظنه قدم لنا بعضا من ذلك لكن الذى لا يمكن ان يبقى مستورا هو ان معطيات ولسون قد ألفت — وبشكل لا لبس فيه — نفسها فى أحضان عدمية من نوع أكثر غرابة .

ولا مانع ان تظهر عدمية فى ( البراعم التي لا جدوى لها ) أو ( اللهب الذى لا يحرق ) أو ( المجهول الذى يؤكد صحة لا ) كما يفرقع ذلك أحشاء ( جوتفرد بن ) أوفى احتوائية ( اللامسمى ) لكل شخصيات وايضاحات ولسون لقد تكلم ( كافكا ) و ( كامو ) و ( ولسون ) عن حياة يزدردنها العقم ، ولكن كافكا كان أكثر توفيقا



عندما اختار العالم وأراد تصوير التفاهة التي يكبل الانسان بها نفسه . عنده لم تكن التفاهة قدرا ، بل شيئا سيئا ، ترى اليس بمقدورنا ان نجرى التجارب في محبطنا من أجل اجتناب جذور الشيء السيئ الذي يأكلنا ؟ انها تجربة بدولوجية تماما ولو ان هذه البولوجية تكتسب طابعا سيكولوجيا ينقلها الى تأملات وبحث وتحصلات أكثر تعقيدا ، وان ( مندل ) و ( بابلوف ) وأضرابهما ليسوا الا مختبرا للوعى الانسانى الذى لا بصمت ، ان الحقيقة تصرخ من وراء آلاف السنائر المسدلة : ( هذه أنا ) ، ولكن الطريق الذى يفتح الباب هو وحده الذى بنشده الوعى . ان الانسان ليس ( امكانية ) فحسب بل نو وبإيجاز ( نمكن ) ، لكن هذا التمكن يظل مربوطا طبعيا بحلقات الوعى وأعمارها واستداراتها ، والوعى الانسانى ( الكهل ) هو فى دور ( الطفولة ) بطريقة التقسيم اليونانى لمراحل عمر الانسان .

عند ( ولسون ) الامكانية نفسها أصبحت رضا ! ولا بد ان نكون دقيقين جدا حين نقول ذلك ، لان ولسون فى معطياته أكد كل الاثياء ونقض أغلب ما أكده ، لذا فمشكلة انمائيته ( سلبا أو ايجابا ) ووقفه فى معسكر فكرى ما هى مشكلة يحتاج تعيينها بوضوح الى سعوية نوعا ما ، لقد حول جميع الحقائق والمعلومات والمدركات الاستمولوجية والتراث الفكرى البشرى الى رموز وأحلام ودورات غامضة ، وكان نجاحه هو انه قذفنا فى فلك مسعور فقرأنا بتلذذ عن ( لورنس ) و ( نجنسسكى ) و ( كبركجارد ) و ( باسكال ) و ( أندريائيف ) وكثير من الاعلام ، لكن الشيء الحقيقى الصلب والوحيد الذى كان الشاهد الأول والأخبر على كل أولئك ، والذى كان صاحب الأرض والدار بقى مجهولا من هذا ؟ انه وكما هو مدرك ( المجتمع ) ، لقد كان المجتمع ودرجة نموه ، وتفاعله ، واحتداه ، وقواه الفعلية ، وقوانينه الخاصة ( كشيء حيوى ) مختلفا فى أغلب الأوقات عن بصيرة ( ولسون ) اللاقطة ،

ولا شك أن هذا يكلف الكثير فالبناء يظل بلا صرح ولا تصمد المقومات أمام صوت الجيل الانسانى .

فى رواية ( الشك ) ظهر ( جوستاف نيومن ) البطل الرئيسى للرواية والمحور الذى تدور حوله وما ( تسسفايج ) الا ( عريف الحفل ) ، ولقد شاء ولسون ان يمزج شيئين باقتدار جيد ، بين ( البوليسية ) التى ننتشر فى كل أجزاء الرواية ، وبين ( الفلسفة ) لكن أغلب القراء يرون تماما ان عنصر البوليسية فيها كان أكثر من عنصر الفلسفة ، وهذا ما جعلها مدهشة أخاذا .

ما هى الأفكار التى عرفت بنيومن بشكل خارق وماجن ؟! انها تلخص فى موضوعات ( الإرادة ) و ( التنويم المغناطيسى ) و ( حبوب الحقيقة ) الشئ الذى أراد له ولسون أن يكون الضجة !

كان ( جوستاف نيومن ) يهوديا أحس باضطهاد النازيين لليهود ، وقتلوا صديقه ( جورجى ) ، أحس بعدها بهيل للانتحار ، ثم للجريمة ، وتمنى أن يمثل دور ( سبد الجريمة ) وبعد ذلك تخلى عن هذه الفكرة ، ولكن الملابس التى صورتها قاتلا أنه كان يعمل سكرتيرا عند شيخ مسن مريض ينتحر هذا الشيخ بعد ذلك بفترة وجيزة خلفا أموالا لنيومن ، ويتكرر ذلك الموضوع ويزداد عدد الضحايا ، و ( تسفايج ) البروفيسور وأستاذ ( نيومن ) القديم يتتبع كل ذلك ليرى : هل أن نيومن الوديع والبالغ الذكاء يرتضى أن يكون مجرما عاديا ؟

لعل من التجنى أن نقول بأن ( نيومن ) هو الوجه المثالى الذى اختاره أو يفكر باختياره ( ولسون ) ولكن هذا لا يمنعنا من القول ان ( نيومن ) لم يكن الا بعضا من ( ولسون ) ان ولسون أعطى من دم أفكاره الى ( جوستاف ) و ( تسفايج ) عسى أن يجد بعض الهدوء والرضا ليتكلم عن الشئ الخطير الذى بنغل فيه بمرارة

( التناقض الهائل ) ان ولسون امتداد للروحيين والمثاليين ، فى الوقت الذى يتغذى فيه باستمرار من افكار الماديين ، وهذه الميتافيزيقية الغنية ليست الا صوغفة لم يتح لها طرازها القديم فتزيت بردائها الجديد .

لقد تكلم ولسون عن الاسوياء الذين يفكرون بنظام منضبط وبقوة عجيبة دون ان يقف هناك فى افق الماضى القديم شبح عقدة او نقض او خلل ومع هذا جاء ما ذكره قليلا بالقياس الى ما كتبه عن اولئك الذين كانت حياتهم تصرخ باللوث والعار والمرض والعقد ، وفعلا تكلم عن ( شكسبير ) و ( دانتي ) و ( كيتس ) بنسب ضئيلة محدودة ، فى الوقت الذى تهيأ فيه فى دماغه اعداد ضخمة لشخصية ( نيومن ) التى أخضعها حقلا لتجاربه ثم رمى بها الى الناس ليقولوا رأيهم عنها .

ان ( نيومن ) عاش على ارضية مائلة عندما كانت الارض الالمانية ارضا مستوية تماما تمرح عليها الالمان ، اليهود كانوا آنذاك يرسمون طريقهم لانفسهم تحت اجبار خارجى ، لقد كان الضغط العام ضدهم بهيجان لا تسوية معه، وهم لم يتصرفوا ابدا بالشكل الذى يفهمه الرجال ، بل تحولوا الى اقلية تجيد الاختباء والمكر ، وهذا الضعف الذى يكاد يتخذ طابعا اخلاقيا مميزا وعاما قد لا ينفى حقيقة وجود شجاعة فردية هنا أو هناك ولكن حتى هذه الشجاعة لا تظهر على طريقة ( الجنتلمان ) حسب المصطلح البرجوازى بل تظهر من حين لحين كانتفاض انتقامى بعيد عن طباع الشهامة .

ان ( العقد ) او ( المركبات ) Complexes هى قوى حركية مستقلة ، وؤنرة تخالف نى اتجاهاتها أداة تقييم الواقع وتكليف السلوك للشخصية وتتكون من مجاميع متعددة تشمل نزعات محرمة لا تنسجم مع آداب المجتمع وتقاليده او تضم ذكريات وخواطر مؤسومة بسمات

انفعالية مؤلمة ، وبذلك تنطوى هذه العقد ضمن العوامل النفسية المباشرة للاجرام ( أكرم نشأت ابراهيم - علم النفس الجنائى ) .

اذن كانت ( العقد ) تتحكم فى قوى ( نيومن ) الذهنية والجسدية والجنسية بسبب من ان عينيه تفتحتا على المعاملة التى يقابل بها اليهود وقد كان بإمكانه وضمن اسقاط قاس لنفسه تحت وهج الشك والتجربة ان يفهم لماذا كان كل ذلك ؟ الاقلية تماما كالانسان الفرد ، فالانسان الذى يقاتل دوما بنبل ومن الامام لا يفرض بأن يكون صيدا سهلا ، وحتما لا يقف وحده بل يدعمه الأصدقاء ، لكن الاقلية اليهودية كانت وكما هو جلى الآن قوقعا تتم فيه بستر وخبث دورة قديمة لطقوس بالية ، وعندما وقعت الاقلية تلك فى المانيا ، كان ذلك استحقاقا ، وشيء آخر لابد ان يسأل ( نيومن ) به نفسه لماذا لم تقم تلك الاقلية لتثار لنفسها ؟ هل ان غريزة حب النوع وبقائه وجدت طريقها لديهم فى الاستسلام والاستخذاء والوقوف فى الدهليز المظلم كدساس ابتر يخاف المواجهة ؟ الظاهر ان ( نيومن ) ظلت يهوديته تحكمه ولو بوضعية اخرى ، وعند الانطواء تتجمع كل الاشياء ( الأفعال وردود الأفعال ) ( الشروط والانعكاسات ) وبذلك قد يتحول القوقع الضعيف الى لغم أخرق .

من هنا كانت العقدة الاولى ، وحيث يبدو الفرد وكأنه خاضع لقوى لاشعورية غامضة تتحكم الى مدى بعيد فى تصرفاته ومجمل تسلكاته ، وهنا تتأكد حقيقة التحيز المسبق كأصرار لا يحد فى الضرب على هدى معان مشوشة غامضة مكدسة فى الباطن ، وان محاولة ( الحياد ) أو اتباع طريق ( مثالى ) لا علاقة له البتة بالماضى ليس الا خدعة ذليلة يراد بها نفي خضوع ذلك الشخص لعقدته المعروفة ، انه وبلاستعانة بكل مآلديه من قابليات طريق جديد بحيث لا يبالى أبدا ومواهب وقدرات يحاول ان يوغل بماضيه

وتاريخه ( تاريخ عقده ) ولكنه مهما بالغ فى ذلك يظل مشدودا الى لعنته !

وان اللعنة ليست كما يثبتها ( بايرون ) على نفسه وعلى كل من يتصل به ، وليست القدر الموهوم والجزاء الذى لا بد منه عند المتوحدين والمنعزلين والذين يمتصون ضوضاءهم الداخلية بصمت وكآبة ، ان اللعنة هى التاريخ الذى يؤرخ تسلط العقدة كقوة مبهمة عجيبة تحول الانسان ومثاليته وواقعيته — فى نفس الوقت — الى مأجور مسكين لا يميز بين الانتقام والخلق وبين الرعونة والتأمل .

نقطة الشذوذ الاولى فى ( نيومن ) انه لم يستطع ان يجابه نفسه بجدية وبسالة لقد كان عليه ان يردد قليلا الى الوراء او الى الجوانب ، او على الاقل يتزحزح عن مكانه ليفهم مرة اخرى اين هو ؟ وهذا لا يكون الا بعد ان يواجه قومه اليهود بتاريخية أصيلة ، ان الانسان عندما يتحول الى مؤرخ غير مشكوك فيه يستطيع ان يملك خصائص نبوية ، وان لم يكن بقادر على امتلاك ذلك فانه يقدر على الأقل ان يفهم تربته بأصبعه دون تفلسف ( هبجرى ) . ان الذى يربد معرفة تاريخ قومه عليه ان يحافظ على مسافة تقف بينه وبينهم . ومنها يتمكن على الاقل ان ينظر بعينين تلتهمسان أبعاد الاشياء . وهذا ما فات نيومن ، واذا بذكائه الذى اظهره (ولسون) فى مناسبة وغير مناسبة ، هو ذكاء تجرىدى مشدود الى ترميز معين ، الذكاء ومنذ البدء هو انتصاب بوجه الحقائق المتعارف عليها، هو فحص للكينونة وللمجتمع ومن ثم تكتمل مسيرة الذكاء ، أما ان يكون الذكاء مقصورا على مسألة التوازن الاجتماعى ومسائل الاضطهاد والتاريخ والطبائع السيكولوجية للأمم والجماعات ، فهذا ما بخلق الشك والتساؤل عن أية دوافع تكمن وراء كل ذلك .

لماذا كان اليهود نموذجا للجماعة الممثلة للفرد والجبن والوضاعة والنصب ؟ لماذا أرتضى اليهود وضعيتهم تلك وتقوقعوا عليها محولين حتى تصرفاتهم العادية الى قاموس دينى متزمت بفباء، هذا ما كان على ( نيومن ) ان يناقشه بثورية متطلعة لا تؤمن بالعجز والردة والاستخزاء والعصبية ، لانه بعد ذلك لا شك أنه سيفهم أن قومه لا يسناهلون كل تلك التضحية بالنفس السوية وكل ذلك الانخراط فى عالم الشذوذ والاحتيال وربما الجريمة ! ان الانسان لا يلتحق بقومه الا بالقدر الذى لا يجد فيه عبئا على ضميره والتأربخ حائل بالشواهد الكثيرة التى تبين أهمية المعتقد ، واذا بأولئك المؤمنين بأفكار كبيرة جديدة يتخلون عن قومهم الى حين مسى ، وان افتخار ( المتنبي ) الشاعر العربى الكبير لم يكن مستهجننا اذ قال : ( لا يقوى شرنقت بل شرفوا بى وبنفسى فخرت لا بجدودى ) ، ان هذا اللامنتمى العظيم كان أصيلا جدا لانه لم يضع نفسه تحت اقدام التقلبد والاستكانة والنعومة كان مقدسا قبل كل شىء وأفضل من كل روابطه الاجتماعية .

وحيث ان الرلة العظرى تؤدى الى زلات واخطاء ، فقد كان من المنتظر ان يتحول ( نومن ) اليهودى الذى طوقنه العقدة وأحكمت عليه شباكها الى شخص شاذ يمتلك غرابة مذهلة وسواء اكان ( ولسون ) يلمح لذلك عندما حاول ان يلقى ضوءا معيننا على الحب المتبادل بينه وبين صديقه ( جورجى ) — الحب الجنسى — أو بعرضية مصادفة ، فالتمهم والمؤكد ان ( نيومن ) لابد وانه أراد ان بمضى نى طريق يحقق فيه عظمتة الخاصة ( انتقاما للاذلال والعسف الذى عاناه هو كائنسان ) ، والشبهات نفسها تعقد من ذلك لان ( نيومن ) يتصرف بيهودية لثيمة حاقدة دون أن يبرهن على أنه انسانى حقا ، والا فمنا الذى لا يفهم اصرار ( نيومن ) على روحه وعقليته اليهودية عندما لا يلتفت الى ( تسفايج ) أستاذة البروفسور فى أول التقاء بينهما بعد ذلك الانقطاع الغامض والملىء بالالفاز ،

فى الوقت الذى يلتجئ نبيه اليه عندهما يقع ونحاصره الدروب  
سادة نفسها بوجهه ، وهل ان الافكار ووجهات النظر المتفلسفة  
تكفى لتبرير هذا النصرف اللا اخلاقى ؟!

\* \* \*

يتكلم كولن ولسون وبلسان ( نيومن ) عن الارادة ، وبالفعل  
وبنظرة ظاهرية سطحية سريعة نستطيع ان نتصور ان ارادة  
( نيومن ) كانت جيدة ، ولكن ذلك ليس موضوعنا ، فولسون يؤكد  
على الارادة هنا وبشكل فلسفى يجد تطبيقاته على تصرفات نيومن  
التي كانت بريئة حسبها معتقد بل ومخاصة للحقيقة ويتصورها  
الآخرون وعلى رأسهم ( تسفايج ) أستاذ وصدق والده والاسرة  
اجرامية مهولة !

شىء بسيط يلوح لى أنه ذو بال فى موضوعنا ذلك ! ان  
المجنون يأتى بتصرفات وأقوال كبيرة ، وفى بعض الأحيان تدفع  
ضمن أقواله حكمة ، وهذا ما أكد على موعظة ( خذ الحكمة ولو من  
فم مجنون ) ، وبالنسبة للأخذين ، هذا شىء فى محله ، لان المشتري  
يريد الشراء مهما كانت مهزة البائع وصفاته ، ولكن الذى أعطى ؟!  
ما حقيقة ما أعطاه بالنسبة له هو ؟ طعا لم يقل المجنون الحكمة  
لأنها حكمة بل أعطاه ضمن ترهاته وخزعبلاته وهذره الذى لا معنى  
له ، انها تتحول بشكلين ، الأول كما يفهمه السامع كمعنى حكى  
ذى أهمية والثانى كما قاله المجنون وكحلقة فى سلسلة جنونية  
مطبقة ، والنتيجة اننا لا نعددها حكمة ولو انها تخيل لنا كذلك ( لأنها  
تذكرنا بحكمة ) ، والسبب لأنها مقطوعة تماما عن ادراك قوة كبيرة  
فعالة اسنعان بها الانسان لاثبات هويته ، ان وصف الانسان بأنه  
ذو ارادة يعطيه امتيازاً خاصاً أمام الحيوان ، والارادة بحد ذاتها  
هى حيوية ديناميكية هائلة بمقدورها ان تتحكم بمصائر الاشياء  
والمحبط الى حد ما لذا فالارادة هى ازاحة فعلية لكل ما لا يرتضيه

الانسان ، انها قرار ذاتى جرىء غير ملزوم بمثبطات معينة ، انها تعنى الاقدام والمثابرة والمغامرة والمخاطرات ، ولأول مرة وباسم الارادة يتحول الانسان الى قوى لا محدودة وغير مقيدة لذا فليست الارادة هي مقولة من فم مريض ، او من الاعيب معقدة ، ان ارادة المعقد هي الانعكاس الحاقد واللعين لوجه العقدة السبىء ، لقد تغنى ( نيتشه ) كثيرا بالارادة حتى اقترن اسمه بها ، سائرا فى ذلك على هدى ( شوبنهاور ) ولكن بشكل اكثر الحاحا واغناء لمفهوم الارادة ، لكن النقطة التى لم نلتفت اليها هي فى حقيقة الفكرة نفسها . هل ان الفكرة معزولة عن الدور العملى للانسان أم ان الاقتران والملازمة موجودة بينها ؟

ونيتشه لم تكل ثننتاه المحمومتان عن النطق بالارادة ، لكنه لم يقدم عملا يتوازى مع عشقه للارادة ، من الجائز أن نقول انه فيلسوف بهتم بعالمه الواحد فقط ، عالم الافكار والتأملات والتصور لكن ( أفلاطون ) ومن قبله ( سقراط ) ألم يكونا فيلسوفين ؟ والذى قدماه هل كان مجرد محاورات وأفكار ، اننا نعلم ارادتهما فى التجوال وفى بعض المعارك وفى تقبل الخطر ، وفى اجتراع كأس السم — ونعلم اليوم قوة ارادة ( رسل ) — فى اصرارهما النبيل على الدفاع عن الانسان والحربة والوقوف ضد الاضطهاد والبربرية ان الشىء الذى نستخلصه من ذلك هو ان ارادة الأشخاص الاسوياء هي ارادة واضحة فعالة بعكس ارادة المحكومين بعقدتهم حيث نجدهم مدفوعين بخاتم النقص بحيث بظل الواحد منهم منحرفا سائرا فى متاهات غريبة . ان الارادة عندما يتكلم عنها جوستاف نيومن لا تعنى شيئا وقيمنا بنا الا نسمع عنها ، لانها أولا غير مرتبطة أساسا بالارادة الجماعية ( ارادة الانسان فى الأ بظل بل يتخطى ) وثانيا لان هذه الارادة نفسها كانت تروم تحويل الانسان الى جزء خاضع للتجربة وكلمة اجلال حقيقى للانسان لم تصدر من



فم ( نبومن ) ، اذن ما فائدة الثرثرة بمفاهيم ومصطلحات الارادة والوعى والصفاء وسواها مازالت غير مربوطة بواقع الجماعات الانسانية ؟ ان ارسنقراطية الفكر تنجلى هنا وبالوجه الكريه من السفسطنائية عندما برتشف المتحاورون البراندى او الشـيرى ويناقشون كل القضايا فى مضاء عال دون ان تكون ارجل تلك الافكار على الارض واذا بـ ( نبومن ) يؤكد على ابحاثه الخاصة المشوبة بالفموض واللاجدوى فى الوقت الذى بتحدث فيه الجميع عن خطر النازبة وويلاتها ومدى معاناة الجماهر منها . ان حبوب ( النيوروسين ) لا نستطيع ابدأ اعادة الصفاء الى ذهن من يكتوى بنيران الحروب والمجاعات والاستغلال والتقتيل ، كما انها اعجز من أن تقضى على العادات . وهل أن العادات مجرد تصرفات واعتقادات عادية فردية بحيث يستطيع هذا النيوروسين انهاءها ؟ ان التقاليد والعادات لها جذورها وصفتها الاجتماعية وهى مرتبطة بالكيان المادى والاجتماعى للانسان بحيث تكتسب صفة اخلاقية حساسة ، ان القضاء عليها لا يكون الا بازالة شروط نشوئها ، وهذا لا يتم بحد ذاته ضمن بساطة بعقدها الساذج فحسب !

والارادة نفسها ليست شئنا اذا لم تكن مدركة تماما للضرورة وقوانين التطور وحركة القوى الاجتماعية ، فالارادة تعجز عن تبديل نظام لم تحن بعد فترة انتهائه تأريخيا ، كما انها تعجز كل العجز عن ارغام التطور ودفعه للسير فى طريق آخر لا يتلاءم مع مقتضى الشروط الاساسية والكبائبة ، ان الارادة ليست زعبقا او قوة شيطانية ولكنها وبحكم كون الانسان مخلوقا ينشده الحقيقة قوة برومبثوسبة شعارها الا يكون الانسان محروما او مشدودا الى عجلة الهود والضعف واللامعرفة . قد بطو للانسان ان يكسب مؤيدين كثيرين فيما اذا اطلب فى محاسن الارادة ودورها الروحى ، وحتما سيحس الشباب بحياة جديدة تحوله الى كائن شجاع مفتون

بـسـوبـرمانينـه ، والمـراهـقـة الفـكـريـة تغلف الارادة بعبارات تمجيد  
لاحد لها ، ولكن العالم لم تغيره أبدا ارادات الطيبين ، وانتفاضة  
نيزك أو كوكب قد تحدث التباسا جديدا أو شغبا ما لكنها لا تبدل  
نظام المسيرة الكوكبية !

ان الارادة هي اقتدار رهون بالوعى وليست من أعماق المردة  
وهي تعتمد على التركيز والدقة ونظام الجهاز العصبى الحساس ،  
وتعاون القوى العقلية والجسدية بتضامن متلاحم لا ثغرة فيه وهي  
على العموم لا تعطى الانسان جناحين لكنها تمكنه من تحويل الأرض  
القفر الى أرض معشوشبة خضراء ، ان عزل الارادة عن الوعى  
— وطبعاً الوعى مرتبط بالاشياء وانعكاساتها — هو محاولة فاشلة  
لتحويل الارادة الى عمل سحرى لا يجيده الا الشياطين ، ومازال  
التعاقد بين ( فاوست ) و ( مفيستو ) غير موجود أصلاً فالانسان  
يظل فى مملكته متكلماً بلغة الانسان لا بمصطلحات الشياطين !

ان السفاكين القتلـة وعتاة المجرمين هم ذوو ارادة حتما وكذا  
الثوار ، لكننا نكون خاسئين تماما اذا عاملنا الثوار الذين يقاتلون  
من أجل الا يكون هناك خط أسود فى الجباه ، كما نعامل  
الاعتدائيين ، ان الاعتدائى ومنها كانت ارادته جبان مازال يصر  
على تمثيل ارادته بهذا الشكل البشع ، والمعقد والمصاب بالهستيريا  
والأمراض النفسية يتعشق الشكل الشاذ للارادة ، وما رنة ( ارادة  
الأقوياء ) التى حملت البشرية مزيداً من الموت والقلق والضباع  
الا صدى صبحات عديمة بغیضة وفاسقة بشكل لم يسبق له مثيل  
أبدا ..

لو لم يكن ( نيوهن ) يهودياً لكان لأبحاثه معنى آخر ، ولكن  
كونه بهذه الجذور حول ارادته الى ارهاص اضطرابى قلق تعصره

سوداوية جريحة ، وعلى العموم نستطيع القول بان ( كولين  
ولسون ) تكلم عن الارادة عند ذوى المزاج المنحرف ، فلا عجب ان  
تبقى وجهات نظرة ارتدادا انعكاسيا للظروف الرأسمالية المعقدة  
وهى نتاج عقلية برجوازية لم تستطع الاجابة الجريئة للواقع  
الموجود ولم تفكر مليا فى موضوعه ( ابن يكمن الحل ؟ ) ولكنها مع  
ذلك تحمل فى طياتها ادانة ضعيفة لنظام غير عادل ، الانسان  
ليس معادلة حسابية ولا طرفا فى معاداة ، كما وانه لبس مخلوقا  
مرضا تائها يداوى مرضه بصراخ محوم حول الارادة كت تحقيق  
للامكانية الانسانية ، انه انسان يعرف الى أين وصل عالمه ويدرك  
تماما أن على هذا العالم ألا يقع أبدا ، بل لابد أن يقف بشرف  
وكرم واستقامة . وتجربة ( التنويم المغناطيسى ) نفسها والتي  
يقوم بها المنوم ( بكسر الواو ) تجاه ( المنوم ) ( بفتح الواو ) هى  
تجربة تصدق عندما يكون هنالك انسان فأر . ان وجود نظام يكفل  
للانسان عيشا جيدا لا شك انه بخلق فى أعماقه قوة روحية و ارادة  
جيدة ، وفى حالة وجود الارادة عند جميع أولئك الذين يعيشون  
تحت ظل هذا النظام ، نجد ان لتجربة التنويم شأننا آخر ، لأن  
التنويم تسلط ارادى بمرضه الانسان ذو الارادة الاقوى على  
الانسان ذى الارادة الكسولة والخاملة ، فاذا وجد التعادل كانت  
التجربة عملا مستحيلا .

ومنذ القدم وبحاول البعض تنويم أنفسهم وذلك باخضاعها  
الى احياءات غريبة وتصورات معاكسة لوضعهم الفعلى . فعندما  
يمرض أحدهم يحاول اقناع نفسه ويتميزين خاص — بدركه هو  
فحسب — وعلى طريقة ( هودنى ) السحرية بأنه فى أتم الصحة .  
أو مثلا يعيش أحدهم فى جو صقيعى ويدرب أحاسيسه على تذوق  
ذلك الجو كأنه قانظ تماما ! المسألة مسألة لعبة ومقابل ، وهى  
على العموم لن تكون شبتا مجددا ، فمادام الانسان مكبلا بالقيود  
فى فترة الصباح والظهيرة والمساء ، لن يستطيع حتما ازالة قيده

الذى برسف به عن طريق احياء غامض أو ( جلسة روحية ) ،  
و ( نيومن ) ربما عمل تلك التجارب مع نفسه فى الخفاء ولكن ولسون  
قطع علينا كل تفكيرنا بوجود الاحتمال والظن لانه بين ان ( نيومن )  
كشأن ابيه كان علميا ! لذا تكلم عن تجارب التنويم المغناطيسى التى  
يقوم بها تجاه غيره لا مع نفسه ، ولاننا منذ البداية حاولنا معرفة  
شذوذ الارادة كانهراف خلقتة عوامل وراثية وبيئية متأصرة ، لذا  
فاننا بحق لنا الا نعتبر تجارب ( نيومن ) انسانية ، ولعل  
( راسبوتين ) آخر يقبع فى أعماق نيومن ، حيث كلاهما يعطى لذاته  
امتدادا يفرض نفسه على الذوات الأخرى والمكان والزمن ، فان  
كانت لغة ( راسبوتين ) الملاذ الجنسية فان لغة جوستاف العقل  
والاستدلال والتجربة ، هذا فيما اذا أسدلنا ستارا من الصمت على  
حقيقة مبول جوستاف الجنسية والتي أشار اليها ( ولسون ) فى  
البداية فقط وبدون يقينية معينة ، وتركها دون أن يتطرق لها مرة  
أخرى ، هل أن جوستاف بقى يعيش على ذكرى رابطة جنسية  
قديمة بينه وبين جورجى ؟

هذا كان فى مرحلة مبكرة ، وجورجى قتله النازيون ، وبعد ؟  
كيف كانت طباع نيومن الجنسية ؟ هل تخلص عن الجنس تماما ؟ أم  
هل هناك نصيب لامرأة ما أم أنه استمر فى تعاطى علاقات جنسية  
مشبوهة ؟ كل ذلك لم يذكره ( ولسون ) أبدا وهذا ما جعل لنا ملء  
الحق أن نتصور شخصية ( نيومن ) شخصية معقدة غامضة مرتبكة  
مهزوزة ، لا كما أراد هو أن يوحى لنا بأنه شخصية علم واردة  
واكتشاف وتجارب .

ان سؤالننا : ( هل كان جوستاف نيومن شادا ؟ ) يجد جوابه  
فى الايجاب . نعم كان شادا ، ونحن وحيث يقذف انساننا نفسه بكل  
نكران ذات فى فوهة مدفع ممدد وقتل ، ليعلن عبارته الحبيبة ( أنا  
حر ) وبعد ذلك يموت ، ينبغى ان نبحت عن النماذج الانسانية السوية

الممتلئة بطولة و ارادة وصمودا وتحديا ، لنعطى للتمرد أبعاده الحقيقية  
والانسانية وحتى لا يكون حمقا واسفاما وضجة سرعان ما تخفت .

وكلمة أخيرة ، لقد قرأت لمترجم رواية ( الشك ) انها أثارت  
ضد المؤلف تهجمات وحقد اليهود ، ترى هل كان متأكدا من ذلك ؟ أم  
انها دغدغة لمشاعرنا القومية ؟ أغلب ظنى ان رواية ( الشك ) ان لم  
تكن مدحا لليهود فعلى الأقل كان فيها صوت يهودى يتكلم من  
حين لحين .



## انتمائية (( كولن ولسن ))

- نيتشه : شبد داره قرب بركان فيزوف .
- بلبك : صوفية غامضة
- كيركجارد : ذبابة حبيسة فى علبة
- نيومان : الخوف من الاشباح حتى النهاية
- بوهمه : أنت صغبر يا يعقوب وعندما تكبر ستكون عظيما .
- رامبو : شذوذ جنسى مزوج بسخط
- نجنسكى : ارتباك جنونى مذل
- رسل : قيمة متعاطمة
- سارتر : مواقف شربفة
- جنكيزخان : اللامتمى الذى يهادن الموت .
- هكسلى : عالم جنيد وشجاع
- اليوت : خيبة عصر
- كافكا : صراع ضد العالم فى ذات الوقت

البومة تنعق فى الصحراء الجرداء — والكروان يغنى فى الحقل  
الخصيب — البومة تنشد الموت — لكنها لا تستطيع ان تقضى  
على الكروان — .

## وليم بليك

### ١ — من هو اللامتمى ؟ :

اللامتمى هو الذى ينلت من شدة الجاذبية المجتمعية بعد ان  
يجد نفسه نجاة مقذوفا فى غربة لها رائحة خاصة تملأ احساسه  
بانتهاء قلق . واللامتمون لا يرتبطون اساسا بجيل معين او بعهد  
حضارى محدود بل هم منتشرون على الامتداد التاريخى ممثلين  
انفسهم بتفرد غريب دون ان يرسم المجتمع عليهم خطوطه الموضوعية .

ويجب التمييز بين — اللامتمى — وبين — الحالة اللانتمائية —  
فاللامتمى يظل غير خاضع لمقولة دينية او فكرية او اية رابطة ، انما  
يتأله لدبه الراى والحس الفردى بشكل يدفعه فى طريق زلق كالتريق  
النيثسوى الذى يقود صاحبه الى الخطر فيشيد داره قرب بركان  
— فيزوف — وبدون استثناء يمكننا القول ان اللامتمى هذا طبيعى  
حدا فى عدم اغفال رغائبه بحيث لا يتولد اى انشطار بين ما يقوله  
وما يفعله ، انه سوى تماما دون اى تلم او صدع امام نفسه وشاذ  
تماما فى عين مجتمعه اسميا لا تضمينا — اما الحالات اللانتمائية  
— فهى الحالات الشاذة والغريبة المشبعة بالرؤى واللامبالاة والانقلاب  
الداخلى الصاخب او الصامت المقهور او المتعقل ، وفى غمرة دراسة  
كتابات كولن ولسن نجد ان اغلب الحالات التى يؤكد عليها هى مقاطع  
وحالات لا انتمائية لاشخاص معينين اختارهم هو ولذا فاننا لا نرى  
بالضبط نماذج مضبوطة يمكننا ان نطلق عليها شمولا — لامتمية —  
ان اللامتمين وعلى ضوء المفهوم السالف بشملون — المتصوفين —



على طريقة الشرق لا على طريقة — بليك — كرحالة عقليين — وكذا  
نعد المغامرين على نمط — دون جوان — و — كازانوفنا — و — روبن  
هود — كما نعد السحرة من الطراز الهندي الأصـيـل في غرابته  
والمقاتلين المحترفين والسواح الجوالين الذين لا وطن لهم ولا بيت ،  
كل أولئك من الممكن اعتبارهم لامنتمين لأنهم وكما هو جلى يشكلون  
عوامل خاصة لهم يحيطها غموض عجيب يخلق بينهم وبين المجاميع  
البشرية حواجز منيعة تنتصب بتحد وغضب والملاحظ أن أغلب  
الشخصيات التي عرضها — ولسون — تمثل حالات لا انتمائية أكثر  
من كونها لامنتمية ، . . . وفي أغلب ظنى ان ولسون لم يجهد نفسه  
كثيرا بحيث انه أهمل النسر ولاسيما العرب فلم يقدم نماذج شرقية  
أو عربية تكون عوننا له فى بحوثه وهذا مأخذ مهم عليه وهو المعروف  
بسعة مطالعته وكثرة قراءاته . قلنا ان الحالات اللانتمائية هي  
الحالات المعروضة وهي فعلا حالات ترتبط بالحضارة فتمثل عرضا  
من أعراض تدهورها ، واللامنتمون أنفسهم ليسوا كما ادعى ولسون  
بأنهم بنور على جلد الحضارة المتحضرة ، ولكن بصدق القول نفسه  
لو قلنا — الأشخاص الذين يحملون صفات لا انتمائية أو الذين  
يتعرضون مؤقتا ولنتره الى تغير بنقلهم الى اللانتمائية هم بثور على  
جلد الحضارة المحتضرة .

وحتى هذه الحالات اللانتمائية أعتمد ولسون فى عرضها  
بصورة غير وفاقه فهو وفى بعض الأحيان — وبطريقة نعتد انه  
يعتمد عليها كثيرا وبالاحاح — عندما يتكلم عن شخصية لامنتمية يقدم  
الصفات الشاذة مؤكدا عليها فمثلا عندما تجمح بـ — فيتزرالد —  
الرغبة لان ينشر الخادم بمنشـار موسـيقى أو عندما يحاول  
— كيركجارد — ان يشغل نفسه اذا كان الدرس مضجرا بالنظر لذبانة  
حبيسة فى علية فهذا لا يؤكد حالات لانتمائية بمفهومها الفلسفى انما  
بالمستطاع تسمية تلك الحالات نقصا أو اختلالا ، ان الاختلال العصبى  
والاضطراب الذهنى من الممكن ان يختفى فيما اذا كان الشخص

جنتلمان — فى ارادته — ولكن الشذوذ العصبى عذا يظهر عبر تصرفات معينة غير ارادية وفى وقت-آخر بصورة غير مباشرة ، لقد تتبع ولسون الحالات التذوذية والسكولوجيا المنحرفة بعد أن أعطاهما الأولوية فكأنه يريد أن يدخلنا فى القفص مخدوعين وعلى الرغم منا ، أن الحالات المزاجية المنحرفة لا يمكن أن تقنع أحدا بكونها لا انتمائية والا لكان معنى اللانتماء مبتذلا رخيصا ءمجتمعا يعج بالكثير الكثير من أمثال تلك الوضعية والصنات والعاديين والنابيين سواء بسواء ، فهل معنى ذلك أن المجتمع نفسه أصبح — لامنتيا — بأكمله . . ومايدى خطر هذه اللانتمائية التى تشمل مجتمعنا بأكمله . . لابد أن فى الأمر خطأ ما . ان اللانتمائية لا تكون أبدا هوسا أو جنونا أو سقوفا أخالبا والجنون جنون سواء أكان حامله ذكيا أم فى الدرجة المتأخرة وعلوسة الأذكيا أو المفكرين لاتعنى معنى آخر يحار فى تفسيره علم النفس . أنه عدم انصاف يلام عليه المؤرخ الأدبى أو التآربخى فبها اذا اعتبر حماقة عند الموهوبين جزءا من الموهبة .

## ٢ — اللانتمى والرؤى :

ان كلمة الرؤى — غزت كتابات ولسون بالحاح وتكرار وكما يبدو ان هذه الكلمة لها وقع خاص فى نفس ولسون ولها رائحة ومذاق وطعم برغبه بنلمض . والرؤى هى مجموعة التخيلات الجامحة بنارية ووهج منير ينطلق انر غيبوبة أو هيك لكل ضوابط العقلية والتفكرية وهى على العموم تدخل ضمن نطاق اللاوعى واللامقصود فالرؤى اذن تحمل طابعا انكاريا يعارض العلم المعقول والاستدلال .

وهى بهذه لا نكون الا شحنا خاطفا مؤقتا قد لا يحمل الافتعال ولكن من الممكن أن تكون افتعالا ذكيا باخضاع العقل للوهم عبر تمرين وتدريب بنقل التصورات فى جو أنبرى خاص حيث ينتهى الجسد

ككل وتظل التخيلات أنها قابلة ومهارة فيها بعض الاقتدار السحري .  
ان الرؤى الافلاطونية ورؤى — توماس مور — فى خلق المدن  
الفاضلة — هى رؤى مشرقة ينطلق وميضها من رغبة الانسان  
المستعرة فى تحسين عالمه ، لذا فهى رؤى تدخل — فلسفيا — فى  
عداد الاجتهاد الفكرى والتطلع التنقيبى والهدفية . ولكن هناك رؤى  
من نوع آخر وهى الرؤى التى يذكرها — ولسون — باهتمام وهذه  
الرؤى ليس من الصالح ابدا الاهتمام بها بهذا العشق الشاذ . ان  
الصبيان الذين ينشأون تحت سيطرة النخوف والاثارة والتهديد  
بالاشباح والافاعي تظل أفكارهم وهى تعانى من هذا الماضى ويظل  
الفرع راسما صورا له على نفسيات أولئك الصبية وبذا لابد ان  
نكون أمثال تلك الرؤى اما بقايا لتفكير مذعور آمن بالاشباح منذ  
الطفولة كما هو تماما عند — جون هنرى نيومان — الذى بقى يخاف  
من الاشباح طيلة حياته ، أو أنها صورة توضيحية لمزاج غامض غريب  
معتقد كما هى عند — بوهمه — وهى تبدو بمعرفة — بوهمه — لمعنى  
أية كلمة اجنبية بمجرد سماعها — مع انه لا يعرف اللغات  
الاجنبية — .

أمر لا نصدق به بسهولة ، ان أشياء خرافية أو لا يمكن أن تصدق  
يعرضها — كولن — ولسون — بين حبن وآخر — وان يقل بعض  
بعض الاحيان انها لا تدخل عقله — تؤكد هذا الولع الشذوذى المخل  
بشرف الفكر وصدقته — لأن التلاعب بالحقائق ومزجها بالخرافة وغير  
المعقول جنائيا — فقصه الغريب — التى رواها ولسون — وهو  
يشتري الحذاء من — بوهمه — والذى قال له — أنت صغير الآن  
يايعقوب ولكن يوما سيأتى وتصبح نبيه عظيما وستدهش العالم كله .  
الخ — وقصة — ساسكال — التى رواها أيضا — ولو انه تداركها  
بعدم الاقتناع بصحتها تماما ، عن انتفاخ البطن وسحر العجوز ،  
كلها تشكل أهمية عظمى تفيد علماء النفس فى تحليل طبيعة — ولسون

— نفسه أن شذوذا مخيفا لاند أنه يكمن فى أعماق ولسون  
يمقتضاه اصابه هذا الجنوح العاشق لكل غريب وشاذ ومخيف ولا  
علمى .

وقد تكون هذه الرؤى انعكاسا من شذوذ جنسى ممزوج بسخط  
وعدم اكتراث كما هى عند رامبو — أو عند سورين كيركجارد — ، ان  
تصور وجود مصنع على سطح ماء بحيرة أو تصور هذه الغرفة  
كعربة شحن متحركة ليس شيئا بذى بال انه مجرد احتيال وخداع  
بلجأ له العقل فى نزوة غامضة وما هذا الاحتيال التظليلى بذى بال  
انه لعبة ومن حق اللاعب أن يلعبها أما أن يعلق عليها ناقدا كل  
القيمة فى اعطاء تفسيرات وخلق معايير جديدة أو مسحة فلسفية  
فهذا أمر مضحك حقا .

بقول ولسون ان — اللامنتمى صاحب رؤى — والرؤى بهذا  
المعنى موجودة عند الكثير ، ولكن البعض لا يملك القابلية أو الرغبة  
للافصاح عنها ، وبعضها تأخذ شكلا ساذجا أو طلبقا أو خرافيا فهل  
ان كل اولئك أصحاب الرؤى هم لامنتمون . . . من الجائر أن يكون  
اللامنتمى — شأنه شأن كل ذى رؤى — ان يكون صاحب رؤى لكن  
هل ان الرؤى هى التى تحرك اللامنتمى . . ان — نجنسكى — لم  
تخلقه رؤاه بل انه وكشخص اجتمعت فى شخصيته الشسذوذية  
الجنسية والموهبة الكبيرة ، فكانت لديه الرؤى كارتباك جنونى هذهل  
و — رامبو — نفسه لم تدفنه رؤاه لأن يذهب الى — الحبشة —  
ليعيش حياة جديدة بعيدا عن الأضواء والانظار هاربا عنها وراء  
ستار من المجهولية الكثيفة . . المهم أن الرؤى ليست مفسوره على  
اللامنتمين وحدهم ولا تتخذ بالنسبة اللامنتمين الدور الفعال الأول .

### ٣ - اللامنتهى والفشل :

الخطيئة التي لا يمكن ان تفتخر هي مل بعض النقاد عند التقييم الاجمالي الى الكلام حول ماهو مكتوب فحسب وبالتالي اهمال التصرفات الفعلية ، ان - برتراند رسل - يكسب اليوم سمعة متعاطفة والسبب في ذلك عدم قعوده في صالونات موقعه النظرى بل خوضه غمار القضايا العالمية بدون تلكؤ وكذا - سارتر - (\*) فمواقفه الرائعة الوضاعة تشهد له بمكانته العظمى والحساسية والذي دفعنى لهذه المقدمة الصغيرة احساسى بوجود تحامل يظهر من حين لآخر في كتابات ولسون ازاء سارتر وهو عندما يعطى صفة عامة لفلسفة - سارتر - يقول انها - صيغت بالعقلية والتشاؤمية - وان سارتر - لم يعط جوابا متسجعا - عندما تكلم عن - الرعب الاساسى في الوجود - ولا اعتقد ان نعتا جائرا ينطبق على سارتر كصفة التشاؤمية فهو وان مر في ظروف معينة عاش فيها احباطا وتجارب مره الا انه بقى مؤمنا بالانسان ولا اعتقد ان تفاؤلا يبلغ درجة التفاؤل السارترى الانى في اقراره للحربة كمقوم اساسى وينبسى للوجود الانسانى ومن هذا المنطلق نراه يشترك في المؤتمرات ويتدخل بشكل ايجابى واضح في كثير من قضايا العصر الحادة .

ان التشاؤمية اقرار متعصب جامد يفشل الانسان ، واللامنتهى على ضوء التعريف السابق يستنفذ نفسه برضا وشجاعة ويتقبل مصيره الفردى بدون مذاق تفاؤلى وتشاؤمى ان تهمة - التشاؤم - تهمة ننتطبق على - ولسون - نفسه بل وبشكل اكيد نستطيع ان نرى ذلك عنده ، وهو يقول بالضبط :

---

(\*) كان ذلك قبل موقفه الخاطيء من القضية الفلسطينية وتعموره عن ادراك ابعادها الانسانية بشكل حقيقى .

— اننى لمقتنع كاللامنتى بأن حياة كل انسان لم تكن غير  
 نشل — وكثيرا ما كرر ولسون نقده لبعض الكتاب انهم لم يكتبوا  
 عن الحياة و — النهاية المرعبة — والنقطة المهمة هنا هى ان  
 اللامنتيين لا يمكن أن نقول عنهم انهم فشلوا لماذا ؟ . . لأنهم لم  
 يتحملوا على عاتقهم برنامجا ثقيلًا فلم ينفذوه تم اننا لا نحاسبهم  
 بمقاييسنا الاجتماعية ان اللامنتى لا يخضع أبدا لمقاييس وتقييم  
 المنتمين وشيء واضح ان اللامنتى لا يعرف فشلا أو نجاحا ان  
 الأمر الوحيد الذى يعرفه هو نشدانه نفسه بالشكل الحسى الذى  
 يتقبله هو وان قاده هذا النشدان الى العدمية فذاك لا يضيرد على  
 الاطلاق ان الشخصيات التى قدمها لنا — ولسون — كشخصيات  
 غير منتمية والتى قلنا عنها — انها ليست لامنتية وانما تعيش  
 لا انتمائية — هى شخصيات غريبة ومعقدة تعج بكل تلوث وشاذ  
 ومفجع ومنير للقرف اضافة لابداعانها فى حقول الفكر والشعر  
 والقصة والمسرحية وان شخصيات كهذه لا يمكن أبدا ان تقود العالم  
 ولا نستطيع ان نوفق بين اللامنتى الفاقد الهدفية وبين قول  
 — ولسون — : — لم تبلغ المجتمعات ما بلغته من المراحل التى  
 تمتعت فيها بالصحة الروحية الا حين كان يقودها اللامنتيون  
 ويتزعمونها روحيا . فكيف اذن تسوى المسألة . . مرة بعقد ولسون  
 بأن اللامنتى معتبر حياة كل انسان فشلا ومرة يعتقد انهم — أى  
 اللامنتيين — منحوا المجتمع صحة روحية . . والتناقض خطير جدا  
 فالذى ؤمن مقدما بأن الانسان نشل كبير فمعنى ذلك انه لا يمكن أن  
 يكون بوجها روحيا . . ان الأدبان هى أكر مانح للطمأنينة والراحة  
 للأمم ، والأدبان نفسها انتمائية عظمى والأنباء أنفسهم كانوا انتمائيين  
 بشكل رائع بحيث يوفقون بين انتمائيتهم وعزلتهم المقدسة للتعبد  
 والالهام وكذا لم يكن — بوذا — لا منتميا ولا — كونفشيوس — ولا  
 — لاوتسى — . قد نستطيع اعتبار — أتيليا — و — جنكيزخان —  
 من اللامنتيين الذين يمثلون الوجه المنفر والبشع للانتماء أكثر من  
 أن نستطيع اعتبار الحكماء والمفكرين الروحيين المؤمنين بالبحث عن

سعادة الانسان لامنتمب . ان اللامنتمب ليس من يعيش معزولا مقطوعا عن مجتمعه بل هو معزول تماما بحيث نقول ان لا هدفية تقوده ، ان هدفيته الوحيدة اشباع نهمة الخاص روحيا كان او جسديا لذا فلا هدفية لديه ابدا .

والذى يتطلبه منا عالمنا اليوم الذى سماه — هكسلى — العالم الجديد الشجاع — عدم الغموض فى لجج الوهم والرؤى والأخيلة تاركين عصرنا بجرنا الى هاوية مفزعة واللامنتمون أنفسهم لا يمكن ان يقودوا مجتمعا. ابدا وقد أقر ولسون ذلك بقوله :

— كون اللامنتمب اقلية مبعثرة حائرة لا نملك أسلوبا ولا فلسفة يجعلهم عديمى الفائدة تماما . — وقد نستطيع ان ندين ولسون من فمه فالذى كتبه مطولا عن اللامنتمب لم يكن الا خليطا ومزيجا عجيبا من معلومات متباينة — تؤكد سعة اطلاع ولسون — وتقذف القارىء — ولو بشوق — الى لا شىء بل يحس الانسان القارىء فقدانه الحماس والحرارة . ان ولسون يتكلم عن شخصياته باستعراض تاريخى ومن زاوية نظره هو لذا فالقارىء يتزود بالمعلومات ولكنه يدرك انه بارد تماما . . ولكن الادانة واضحة هنا لقوله : ان اللامنتمب عديمو الفائدة فهو يحاول ان يقدم فلسفة جديدة لهم وهو بمجرد ان يقدم فلسفة — ولو انه يعتقد ذلك فحسب — يتحول سريعا الى منتهم ، وقد أعلن لذلك بنفسه على اثر ضجة — اللامنتمب — عندما تحول على الرغم منه الى طبيب او شارح أو واعظ فقال : اننى بدأت بالتحول الى منتهم — .

### وللسون والفلسفة :

— ان الدافع الرئيسى لكتابة سلسلة — اللامنتمب — المكونة من ستة كتب ، هو الشعور باليأس ، ثم أشرت الى ان ما نحتاج اليه هو عمل دعائمي بعزز الدعائم للفلسفة الحديثة ومحاولة لتقديم

قاعدة لتطور مستقبلتي وأنا من هذا الكتاب أحاول إعادة البحث الدعائي هذا — هذا ما قاله كولن ولسون — ومنه نستطيع أن نفهم أنه يحاول الدعوة لفلسفة جديدة . ان الفلسفات طبعاً ليست مجموعة أفكار أو آراء متناثرة ولا هي مجموعة دراسات فحسب والا لأصبح الكثير من الكتاب فلاسفة .

الفلسفات هي مذاهب كبرى يرتبط بها العالم وتمسح سطحه بشكل يوثق كل الأفكار والآراء والفنون والسياسات به ولا تبدل المذاهب هذه الا بحركات التبدل التاريخي المتصيرة من التبدل في الكيان الاساسي للمتجمعات . وهذا ما أوضحه سارتر بنفسه ، خاصة عندما أعلن عن أن الوجودية ليست فلسفة وانما هي طفيلية تمتص غذاءها من الفلسفات الأخرى ان — برتراند رسل — مثلاً في — ايجابيته المنطقية — او — المنطقية الذرية — هو قطب كبير في الفلسفة وما نظرة — ولسون — المتعالية ازاءه — باعتبار فلسفته مفتعلة — بقادرة على تبدل حقيقة ذلك . والفلسفات دائماً ذات علاقة لا يمكن تخطبها أو غض النظر عنها بالتطور الانتاجي المحدد للمرحلة التاريخية فالبرجماتية مثلاً — الذرائعية — وفلسفة رسل ما كان بالامكان أبدا وجودهما في العصر الوسيط ان عصرهما هو عصر النصف الأخير من القرن التاسع عشر وكذا القرن العشرين وبالضبط فلسفتان لا تنشآن الا في حضان الآلة والتطور التكنيكي الهائل والتناقض الحاد بين القوى المنتجة وأسلوب الانتاج هما مرتبطتان بعصر العلم والعمل والاسنمار الواسع المدى .

لنعد الى ولسون انه يسمى فلسفته بالوجودية الجديدة ، على اعتبار ان نقصاً في نكير هيدجر وسارتر دعاه الى ان يوسع من الوجودية باطار جديد وهو بنخذ من — جوتيه — مثلاً له بقوله : ان وجودتي أقرب الى فكرة — جوتيه — في الثقافة التربوية — وفكرة جوديه في التربية هي عن التربية الحياتية الحقيقية لا التربية



الجامعة وجوته في الحقيقة ليس فيلسوفا تماما كما يدعى ولسون  
معتبرا الفضل في ذلك ليردولف شتاينز - الذي نشر مؤلفات جوته  
الفلسفة . ان جوته شاعر وروائي وصاحب افكار فلسفية لديه  
نضج وحكمة بحيث نؤمله لاحتلال مكانة فكرية مرموقة اما كونه  
فيلسوفا فهذا ليس الا من قبيل المبالغة والا فابن محله من سقراط  
وافلاطون والاكوييني وديكارت وهبجل وماركس وجون ديوى ان  
وجودية ولسون الانتقادية تحاول تبان فشل الوجودية في توضيح  
الافتراضات والاطاء وتنصب انتقادات ولسون بذلك حول ديكارت  
ولاسيما في مقولته : - انا افكر اذن انا موجود - . ولسون  
محاول جهد الامكان اثبات فشل اللغة في رسم التعقيد : ( التفجير  
والتراجع ) ان التاكيد على معرفة حدود اللغة يعتبر كما يرى ولسون  
دعامة الوجودية الجديدة . اى ان ولسون يريد اضافة لغز جديد  
الى الغازه الأخرى ، وعلى العموم لن بنجح مهما قدم من هذه  
المناقشات في اعطاء فلسفة متكاملة ، ولن تتخذ الوجودية رداء  
عصريا على بده لأن سارتر اسنطاع تخصيص الوجودية واغناءها  
بشكل لم يسبق له متبل نحولها من صرخات احجاج وتوجع وتساؤل  
فردية الى حركة نشطة تسهم بشكل مباشر وجدى في الشؤون  
الفكرية .

### نظرة اضافية :

ان كولن ولسون ليس لامنتمبا ، والالانتمائية باطلاقية لايمكن  
ان تتمثل انما هناك مجرد حالات لا انتمائية معروضة ، ولسون  
اعتمد على بقائه الغزارة ومطالعته وقدم دراسة عن سيرة  
شخصيات معينة مسلطا ضوءا من الجهة التي يريد . وما قدمه لا  
يحمل طابع الشرح والتوضيح بل يخلق التباسات كثيرة في حقل  
الفكر الذي يعتمد على التنظيم والمنهجية والضبط الجدلى ان ولسون  
بحق هو نتاج عصره حيث العلم بشمخ بمنعة والى جنبه الفشل . ان

المجتمع الغربى لا يمكن ان ينتهى حضاريا ولا تسقط حضارته  
وانتهاؤه حضاريا لا يقره الا اولئك المؤمنون سلفا بأزلية النظام  
الراسمالي واستحالة تغييره لانهم عندما رأوا سقطة الانسان ومثله  
لم يتصوروا ان تبديلا يحدث فى بنيات المجتمع كفيل بازالة كل  
تناقض وغير مقبول .

أما كان من الأجدد بولسون أن يساهم فى ايجاد حلول حقيقية  
لمجتمعه بدل ان يغرقنا وبغرق نفسه فى الرؤى وأشباح — بليك —  
ويأس — اليوت — ومتى كانت هذه طريقا للارتقاء الاجتماعى وفتحا  
جديدا للانسان الى مملكة الانسان . . وهل ان الانتمائية السالبة  
عند ولسون والتي أراد فى البدء تصويرها بشكل لا انتامى قادرة  
على الوقوف مع العالم فى صراعها ضد العالم فى نفس الوقت  
كما يرى كافكا . .

## التفرد والاعتراف عند (( أندريه جيد ))

السؤال الذى غالبا ما راود الأذهان وظل محتاجا لجواب هو هل ان الأديب والفنان يقدمان نتاجهما تعبيرا عن الذات الناقدة لدى كليهما أم أنهما بكتبان بلغة الجمع وروح العصر ؟

ولست هنا فى معرض اعطاء جواب تفصيلى حول تلك القضية بل أود هنا تبين أمر لا مفر من التحسس به وادراكه ألا وهو كون الإنتاج الذى مقدمه الأديب أو الفنان مهما بلغ من درجة فى الاجتماعية والابتعاد عن ( الأنا ) لابد أن يحمل ظللا لنفسية المبدع الفرد وذهنه الواعية ، ان للأديب فى كل كتاباته ظللا وملامح لشخصيه ، ومهما انتأى الموضوع عن نسبة الكاتب ومهما تبادر للآخرين من نبأين شاسع بين الأجواء التى يحتاجها الكاتب وبين أجواء وجودانه الأدبية فان الحقيقة نظل راسخة وأكبدة لتتم عن بصمات أصابع أحاسيس الأديب وأفكاره .

ان الأديب لا يستطيع السطو على مشاعر الآخرين ، إنما يحاول اقحام مشاعره وصوره فى الأشكال الانسانية التى بنحدر عنها ، ولعلنا لا نبالغ اذا قلنا ان مظاهر الاعجاب التى نمن بها عن كاتب معين ، إنما تدل تقديرا خاصا لصفة من صفاتنا سواء اكانت لدينا أو نتعشقها ، ونتمنى كونها عندنا وهذه الصفة وجدناها

متمثلة لدى ذلك الكاتب ، وصدقنا ما قاله نيومان : ( أن الذين يعدوننى رفيع الشأن فى مجال الفكر لا يحترمون شخصى ولكنهم يكونون هذا الاحترام لخيال من خيالاتهم يحمل اسمى ) .

ان تأكيدى على هذه المتصلة الاستنتاجية ، لا أقصد بها خلق انشطار تكوينى بين ( الأنا ) و ( الآخرين ) .

ان تقديس الذات وتضخيم عالمها ، مع انغلاقه وظلامته ، ليس هذا ما نرومه اليوم ، انما القصد من وراء ذلك هو الرجوع الى حكمة سقراط العتيده « اعرف نفسك » لان معرفة النفس ، مع جزئيتها ، وبالدرس المتبع الواعى لآثارها وأبعاد عطاياها ، هى الحل الوحيد لتحقيق حرية الفرد تلك الحرية التى بتعيينها يتعين الوجود القاسم والأعظم لوجود كل الافراد .

ان هذا التأكيد على الرسوم والأخيلة الفردية التى تبدو على أكثر المعالم الفكرية والأدبية جماعية ، سيكون تفتيتا لكل الارتباطات والتماسكات الضابطة لهذا الكون العجيب ، فيما اذا أطلقناه هكذا وبشكل سائب لاواعى وغير محدد .

ان الحقيقة هى عدم النسيان ان كل الروافد تنصب فى البحر وان الغابة التى نختم بها كل ذلك ان تكون هذه الذات التى نستقى آثارها وبقاياها ورموزها وعقدها ، أن تكون خلبة فى الذات الكبرى . . المجتمع والانسانية ، وبذلك نستطيع على الأقل أن نجنب أنفسنا خطر الانزلاق العظمى ، خطر الاحساس بحماقة الوجود وتفاهة صنع العالم والعشوائية الحضارية .

وفى غمرة الدراسة المستمرة لحياة كبار الأدباء والناقدن والثنائين نجد نوعا غامضا يقدم لنا انتاجا وفيرا ، وغنبا بكل شيء سوى أنه يفتفر الى شيء واحد هو اختفاء سيماء شخصية الكاتب

أو الفنان وهنا يتولد لدينا تساؤل محرج ، والواقع أن أولئك انما يدللون على غموض شخصياتهم وتسلسلها في مغاور ومتاهات ملتوية لا تظهر في مسارب الكلمات ، وانما تتخفى وراء ظلال الكلمات وخلف تعاريجها وفي فجوات خلجانها . انهم يتكلمون عن انفسهم أكثر من سواهم دون ان يجعلونا نفهم كيف تم ذلك ، ولكنهم على كل حال يرضون شئونهم العاطفية ونزواتهم الغامضة وهذا ما يهتمون به فقط دون ان يلقوا بالا لقارىء أو متفرج ، انهم عظماء وعظمتهم تكمن نى كونهم لا يرغبون أن يدس رقيب أو ناقد متطفل فى شئونهم ، ان لديهم ما يخصهم وحدهم ويكفيهم من خصوصيته انهم يعيشون له وجها لوجه بعيدا عن كل عين دخيلة أو لسان متناول .

\* \* \*

قد يكتب قصاص قصة ، وننظر بامعان الى هذه القصة ، فلا نرى ثمة رابطة بينها وبين كاتبها ، الشخصوص لا علاقة للقاص بهم فى حياته الاجتماعية والحدث لا يمت بصلة ، والحبكة تتم على حساب الموضوع لا على اثاره ظروف القاص وتهدجاته الحياتية ، وقد نستعجل فنقول : ( حسنا ها أن هذه القصة كتبت دون أن يخلف فيها صاحبها أثرا يدل عليه ) ونقول ذلك بلهجة مملوءة حرارة ويقينا بدعمه بقبن آخر بدم وجود معارضة أو شبه رأى ولكن من يعلمنا ان القاص ، بعجبه فقط ان بدغم اسما بحبه فبطلقه لشخص من شخص القصة ؟ ومن يعلمنا ان كلمة ما أو لفظة ، ربما كانت ذات ارتباط روحى ونبق به بحبث تذكره بقضايا حادة أو معاناة صادقة عاشها ويعيشها فأدخلها ، بحيث لا تعنى عندنا شيئا وعنده تعنى كل شيء ؟!

لنفترض ان هذا القاص قد أحب ، وفى يوم ما ، فوجيء بمحبوبته تخبره بقسوة باردة ( أنت ساقط ) ، وكتب هذا القاص

قصة فى فترة لاحقة ، وفى موقف ما يتهم من خلال حوار أحد  
شخصه ( أنت ساقط ، أنت ساقط ) ان القضية عندنا لا تعنى  
وجود ارتباط ، بل اننا وبتداعى المعانى لا نصل الى شىء .

أما القاص نفسه فوحده يعلم أهمية هذه الكلمة وعمق تأثيرها،  
انه لا يريدنا ان نكون بلاء جديدا لا تتحمله نفسه المرهفة ، ان هذا  
النوع من الأدباء صناديق مغلقة حتى وان فتحت فان ضبابها يحرم  
عيوننا من رؤية محتوياتها ، اما النوع الآخر فبدون مواراة يقدمون  
ما يعود لهم على هيئة ( اعتراف ) ، انهم يلفون الحواجز التى  
تبعدهم عن الناس فبتكلمون لتكون كلمتهم أخيرة لا تجدها اعترافات  
أخرى واندربه جيد من هذا الصنف .

ان الفنان الحقيقى هو ذلك الذى يملك من الجرأة النادرة ماتخوله  
حق المجابهة الذاتية ان هذا نراه يسعى بكل قابلياته الطبيعية وقواه  
من أجل القيام بسياسة طويلة متعبة فى عالم داخلى مغلق ، ان فنانيين  
كأولئك يستطيعون ان يمنحونا فنا خالدا نحس ازاءه بانحراف معجب  
وجدانى ، ان نقطة البدء فى مسألة البدء والمرحلة الاولى فى تلك  
الجولة الطويلة ، ما أستطيع تسميته بحيوية السبات أو السبات  
الحى ، حيث يظل الأدب معاقرا نفسه من أجل خلق اطمئنان كاف  
ومعرفة عن الدخائل الوجدانية ، لقد قدم لنا جيد نفسه فى أدبه  
لقد رأينا فى كتبه ملامحه ، رأينا عينه التفاضلين وتقطيبته الكشافة ،  
وهذا بعد المظهر الأول . . مظاهر الفردية التى جعلت من ( جيد )  
شيئا كبيرا فى تاريخ الأدب والنقد .

ان موت والد ( جيد ) المبكر وبقاءه برعاية ثلاث نسوة « أمه  
وخالته كلا وثساكتون صديقة الأسرة » ان ذلك اكسبه حربة تامة  
فى التصرف واعتدادا فرديا متميزا .

ونمت هذه الفردية بجلاء ضمن أواسط متباينة تعزز هذه الفردية ، ان الأذكباء والموهوبين تتفتح مواهبهم وتكون سساعة الصفر لديهم هي ساعة الخصام مع كل القيم ومجموع المحصلات ، ان خصاما قد ينتهى بعض الاحيان الى صلح ولكنه على كل حال خصام لابد منه لتقويم الاعتماد على الذات كأساس متين تنطلق عليه ومنه كل التطورات والنفثات الإبداعية ، لقد ردد جيد كثيرا ( لست كالأخرين ) وهذا التأكيد يكاد يأخذ عنده طابعا دينيا ، ان هذا الشعور لو استمر لاكتسب طاقة تدميرية تحول جيد الى قذيفة نارية متجددة التفجر ، لقد كان من الجائز ان يتحول جيد الى ( نيتشه ) فيما اذا لم يكبح جيد جماح هذا الايمان الحماسى بالاختلاف عن الآخرين .

ان هذه الفردية المتضخمة جعلت من كل نتاجات جيد ذات قوة كهرومغناطيسية قوية الجذب تكاد تنقل كل أحاسيسنا الى أجوائها ، لقد أكد جيد مرارا على ان الأديب هو ( من يجعلنا نخرج من ذواتنا ) .

ان هذا الخروج بقدر ما يكون ، تخطيا عن ذاتنا وبديهي ان هذا التخلي مؤقت وزائل ، يعنى فى نفس الوقت دعما للذات ، ذات جيد ، الذات المتنورة والبصيرة الفعالة ، لقد كتب جيد عن نفسه كثيرا وجاءت روائعه صورة وشكلا من جيد نفسه ، فبقدر ما كان يكتب ويعترف كانت تنمو لديه خصائص نفسية قد تعتبر مرافقة لكل ذوى الحس الصادق المرهف ، لقد كانت العصبية وحب كل مفاجيء ومثير وغريب ولا متوقع ، وكذلك التهور الذى يمزق رتابة الشخصية وسكونية محيطها ، لقد كانت تلك مظاهر لهذا البروغ الفسردى المتناهى بشموخ وصدامية .

ان العشق المطرد لـ « اللامتوقع » ، يمنح النفس متعا جديدة وطرانة فنية تلون الذات وتجنح بالروح بأرفافة ممتعة ، لقد كانت هذه الصفة عند جيد منذ طفولته عندما كان يبحث عن كل جديد مفاجيء ومثير ، لقد كان يعمل الكثير دون ان يكتفى بما يتوقعه لقد كان يتوقعه ذلك الذى لم بات فى حسابه ، ان جيد قد منح لفاهيمه جدية مزاجية مضادة لما اعتدنا عليه ، ألا نرى هو القائل : « ان اعلی وانفس ما فى ذواتنا هو ما يظل غير معقول » .

ترى ما الذى تحوبه هذه الذات العجيبة ، وهل ان الكثير بما اخفاه عنا يملك حظا كبيرا مما لا نتوقعه عند جيد ؟ ان هذه الفردية تصنعنا بقسوة عندما نخبرنا بلا النواء انها لم تكشف كل أوراقها لنا ، وازاء هذه الحالة نظل فى حيرة كبيرة واندهاش غريب وأى اندهاش نستطيع به ان نوازي انتقال جيد المدهش من الصوفية المسيحية الى المادية المتطرفة ، ومن ثم المزج والرجوع من طرف لطرف ، تناقض مستمر ، ان هذا ما لم يكشفه لنا كلوديل فى كل رسائله لجيد ، بل يبدو ان كلوديل نفسه بجهل الكثير عن خصائص جيد بقدر ما يعرف الكثير من طباعه .

لقد حث كل انسان ان يعطى لذاته وجودها الكامل وفى هذا مقاومة لكل التفتت والتوزع والنعثر الكيانى للانسان وهذا ليس بالعملية البسيطة العادية ، ان الوراثة والبيئة كلتاهما تأخذان من الانسسان كل وجوده ، واذا به طبقا للتطلبات العلمية والسيكولوجية والسوسبولوجية مقسم الشخصية ، للوراثة نصيب وللبيئة نصيب ، ان خلق الوجود الفردى انما هو تحد للتوزع ، وهذا التحدى لن يكون شينا مذكورا مالم يجعل من نفسه بدابة التوحيد للوجود الفردى .



ان التوحيد من زاوية الاستدلال الفلسفى ليس بالهين والسهل بل انها أشق مهمة تنتاب الانسان ، انها لمرحلة جد طويلة من الدرس والوعى تلك التى تكفى ليحس فيها الانسان بتطايير شخصيته ومن ثم لهى مرحلة أطول نلك التى بغنبتها بالتوحيد والتماسك ومعرفة المصير . .

ولذا عندما بقول جيد : « يجب أن بجرؤ المرء على أن يكون ذاته » انها يؤكد ان هذه الجرأة ضرورية جدا من أجل أن ينهى المرء بقاءه واجهة فارغة بليدة نجرى وراءها الاحداث والتأربخ والناس .

ان القوى الخارجية ، قوى المحيط الخارجى التى تحصر الفرد ضمن أطرها وفى حدود أسبجتها وبواباتها . قد أو من الضرورى نصوبرها أول الأمر بصورة العدو التقليدى ، ولكن وقتية هذا التصور يجب ان تحد من الطيش والغلو الفكرى ، حتى لا تقدم كما أقدم جيد على اعتبار « ان كل واحد منفرد أغلى وأنفس من الجميع » انه لا يرضى ان يقول ذلك سواه ، ولكنه وهو المملوء غريزيا بشعور الاختلاف عن الآخرين ، ومادام طير « الكنارى » قد حط على قبعنه ، فلا بد من الاحساس اذن بكونه يملك سمات غريبة تعطيه القداسة والرجحان !

ولا بد لهذه الفردية الماردة ان تتعثر أول الأمر قبل ان تمنح لنفسها شكلا ثابتا فى الراى والنقد والفن والتصرف ، ولكنها على العموم وكفردية واعية هتينة على أساس الاستقصاء المصيرى الملهم فى الكينونة والتطور والعدم ، لا بد ان تحمل فى نفسها جوانب جماعبة اخرى تعطى للآخرين ولو شيئا ما فى ملحمة الفرد وفعلا بدا هذا واضحا عند جيد منذ البدء ، لقد كان يتمنى ان يكون محبوبا من قبل الآخرين ، وكلمة انتقاد بسيطة أو عدم رضا تكفى لكى

تقص مضجعه وتؤلمه كما لم يؤلم سواه ، ان هذا الحب الصوفي الخارق في ان يكون محبوبا قد دفعه لان يسهم بكل جهده من أجل ارضاء الآخرين ، بشـسـرط أن يكون ارضاءه للآخرين كما يقيمه ويحدد هـو ، وهذا ما يدفعه لان يبحث بالحاح واهتمام بالغ عن مدى رضا الناس عنه ولقد قال : ( ان سؤالي الخالد وهذا كاسوس مرضى هل أنا محبوب ؟ ) .

وهنا تكمن العقدة الشائكة !

كيف يستطيع (جيد) التوفيق بين ذاته المرهفة المبدعة الناقدة وبين ارضاء الآخرين الذين يعتبرون كل ابداع اجهازا على قيمتهم واعتداء على مقومات عاداتهم وأفكارهم ؟

وهنا تتحدد الحرية ضمن حدود عسيرة التخطى ، ان الحرية وكادراك واع للضرورة تعتبر النقطة الشائكة هي نفطة التضامن بين الذات والذات الكبرى ، وهل من الممكن الوصول الى ذلك ، ان العباقرة والموهوبين يتأرجحون بين السخط والرضا والنقمة والانخراط لفترات طويلة ، نأية حرية ممكنة للذات مع ان الرقيب العام يحاول دفع الذات بخاتمه المختوم !

لذا فلا عجب ان بقرر جيد « انى أوافق على ان الانسان ليس حرا ابدا » وهذا القرار ترى ابن محله من مقولة سارتر عن الانسان « كما حكم عليه ان يكون حرا الى الأبد » وهذا مالا أعتقد ان الجيل الحاضر يستطيع ان يقدم بعض الجواب عن جوانب هذا الغموض الأزلى والاشكال الصعب ، ولكننا بأية حال لا يمكن أن نعتبر رأى جيد السالف عن انتفاء حرية الانسان الأبدى هو رأيه الثابت بل أن لديه آراء أخرى قد تكون على النقيض من هذا الرأى تماما ، وما ذلك بغريب فالظاهر البارز من مظاهر الانفرادية هو التناقض ، ولا نقصد بداء التناقض ، التعثر الفكرى والارتداء الأعمى من شاطيء

لشاطيء بل نقصد به التناقض المفعم بالجلاء والرؤيا والتعمق  
الفكرى ، انه تناقض الومضات الفكرية ذات البريق المدهش .

ان فردكة جيد المبصرة قد فتحت له عوالم عديدة من الفكر  
دفعته الى أن ينكر الكثير مما شيده الأقدمون وما آمن به أبناء  
عصره لقد ظلت هناك مسألة كبيرة ترددت على الأفواه من جيل  
لجيل ألا وهى مسألة الخلود ، وكان جواب جيد حولها النكران التام  
للخلود ، ان اليأس من أزلية الحياة واستمراريتها قد دفع جيد الى  
ان يعتبر كل خلود ما هو الا مظهر خادع تلجأ له الانسانية لتضميد  
الجروح وتهدئة الخواطر .

ان تخليد الموتى لا يمنح الموتى حياة فعلية ، انها أسطورة  
يترنم بها فم الاحياء على حساب المساكين الذين اندنروا وواروا  
التراب .

والجدير بالذكر أن (جيد) لم يكتف بنكران الخلود فحسب بل انه  
أهان الخلود فيما لو كان أمرا موجودا ، ان تخليد شىء ما يعده  
( جيد ) قتلا للحياة وتهوييماته السهيجة ( أيها الأحمق ، بأى فصل من  
السنة تكتفى ؟ فصل البراعم أو الازهار أو الاثمار ؟ فى أى برهة  
حتى ان حياتك الخاصة تحرر على القول ، اننا نعيش الآن فلننق  
بلا حراك ) ان الخلود فى رأيه لو أصبح واقعا لكان تجميدا للزمن  
وابانة لدفقات الحياة .

ان هذه التاكيدبة المباشرة والملحة على عنفوانية الذات لدى  
جيد ، لم تكن مجرد هتات مكرية ، أو معالم روائية أو انتقادية  
معبنة ، بل انها حقيقة تمثل التكامل الجيدى ، وسر هذا الكمال  
على ما اعتقد هو البوح ، الذى يشكل ايماننا مطلقا بالذات بعد ان  
استنفدت كل وسائل التفسير الممكنة والاعتراف عند جيد متمثل فى  
كل كتبه ومذكراته ، لقد بحث فيها عن أصغر خصوصياته ، وعندما

نسمع رأى جيد فى وعما كتبه سنعلم حينئذ علم البقين انه رسم نفسه كثيرا ، انفاقا مع رايه ان التخليد من قبل الآخرين ليس الا تدجيلا ، والخلود الحقيقى مشروط بذاته التى لا تكتفى بحيز ولا تبقى حبيسة ركن أو زاوية لقد كانت كتابات جيد الاعترافية ليست محاولة لاخبار الرأى العام بنقته به ، انما كانت كتاباته عملا جريئا وتمة للاحندام العنقوانى الجائش فى أعماقه ، ولربما كان أكثر من سواه من بقية الكتاب ، يعتبر الكتابه ضرورة لازمته من أجل انقاذ نفسه من هذا التشاؤم والرعب ولقد كان يقول : «لم اكتب أى كتاب دون أن أحس بضرورة عميقة لكتابته خلا « رحلة أوريان » وحتى هذا بخيل لى اننى وضعت فيه كثيرا من نفسى » .

وأشد ما يظهر لقراء انتاج جيد وضوحه فى التهرب من الفكرة والمثل السائدة فى عصره ، لقد كانت وسستظل صفة « فليتكلم الاحساس » هى الصفة الوحيدة التى سببت عظمة جيد وكذا نقطة خلافه مع الناس .

وهنا قد تتطلب منا أمانة الاستقراء الاجابة عن شىء ما لابد ان يثير شيئا من الحيرة فى نفوسنا ، فالى أين توجهت هذه الفردية الجيدة المتدفقة والمنحدية والخرقاء حينما والبناءة حينما آخر ؟ ان المفهوم عن القتل هو انهم أكثر الناس تمثيلا واثباتا لفرديتهم ولكنها الفردية الخبيثة التى تعبت وتخلق التمزق فى انسجة الحياة وسننها ، وفردية جيد ماذا يمكن أن نقول عنها ؟

ان جيد لم يترك هذه النقطة بل اشار اليها كثيرا بل وخصص جهدا كبيرا من أجل تناولها ويحثها ، بل انه ربط انفعالاته بالانفعالات الجماعية وانكر أن تكون له أحزان شخصية بل انه عد أحزان الآخرين هى أحزانه وهذا بالنسبة يشكل نقطة بدء العناق الحار بين الذات العظيمة الخلاقة وبين المجتمع الكبير .

ان صيحة جيد « يجب ألا تكون للمرء أحزان شخصية وانما يجعل من أحزان الآخرين أحزانه بطريقة يستطيع معها ان يغيرها » ان هذه الصيحة ليست انخراطا سلبيا مع الجميع فحسب ، بل انها انضوائية تغيرية تسهم فى عملية التبدل والتطور والتجديد وهذا الرأى لا يصدر الا من الذات التى وعت دواعى وجودها ونوعيته بالقباس الى الوجود العام . ان الايمان الذاتى الواعى والظن يوصلنا فى النهاية الى الالفاء 'اللاشرطى للذات وبعد ان تكون الذات قد أنهت صراعها . تبدأ مرحلة جديدة ونهاية مرحلة العراك الذاتى ، ان الاعتراف عند جيد ابتداء مع تعاضم فرديته ، وكذلك رافق مشاعر الارتباط المجتمعية التى آمن بها فى آخر مرحلة وها أنه يعترف ويقول : « أنى أضحى بنفسى مختارا ، لقد توصلت الى هذه الدرجة التى لم أعد أستطيع معها التقدم الا بمحاربة نفسى » .



## فوكنر

ان التوازن الذى حافظت عليه شخصية ( فوكنر ) كان السبب  
ولحالات عديدة فى تقديم أجوبة واهنة حول ( فوكنر ) الانسان على  
اعتبار ان الشخصية المتوازنة هى احتفالية بقدر ما وتفكمش  
فى داخلها وضغيعات غريبة تظل مجهولة أغلب الاحبان . لذا  
فالجهد المبذول لفهم ( فوكنر ) ينبغى ان يدخل من هناك أى من  
الجانب الخفى غير المسموح به لا من خلال الباب الذى أضاعته  
جائزة (نوبل) . وعندما كان (أندريه جيد) يتحدث عن فوكنر باعجاب  
انما كان يصدق القولة الجيدة ( أيتها الاحساس : انك لأجمل من  
الفكر نفسه ) . وفوكنر كان حسيا يمتلك ( القابلية السلبية ) التى  
تحدث عنها ( كيتس ) ، فهو اذ بنصت باهتمام لأحاديث الرجال  
فى ( الحكمة ) كان يتهرب من مقابلة ( أهرنبرج ) والوفد الذى  
معه ( لانهم مولعون بالأفكار ) وهو لا يطيق ذلك ! و ( اللامنتى )  
نفسه حسى بالدرجة الأولى ومن هنا تكون القضية واضحة  
جدا : العقلى لا يمكن ان يكون لامنتيا وفرار فوكنر من المعاملات  
العقلية كان تعبيرا عن أجواء لا انتمائية تساهم فى تشكيل  
داخل فوكنر . وحدث ان ( اللامنتى ) المعاصر يمثل طرازا صوفيا  
أو طرازا آخر كـ ( أرلوف ) أحد القتبلة والذى قال عنه  
( دستويفسكى ) : ( كان جليا أن لهذا الانسان كامل القدرة على

التصرف بنفسه بشكل لا حد له . كان يزدري أى لون من ألوان العذاب أو العقاب ولا يرهب شيئا على وجه الأرض ) .

اذن نستطيع القول ان فوكنر لم يكن لامنتميا بل كان يقف فى الدائرة الوسطى بين المنتمى واللامنتمى حيث تتطافر الجهتان على خلق الطقس الفوكنرى . وهذه الدائرة ملغوزة كعلاقة احتجاج كونه راعيه وهى نفس الدائرة التى قتلت ( همنجواى ) وحاول فوكنر أن ينفلت من طوقها عبر الارتداد الزمنى . ان هذا الارتداد الزمنى هو يحد ذاته محاولة لخلق زمن جديد واذا تكون هذه المحاولة: عملية رجعية بالنسبة للعقلين تكون بالنسبة للشعراء والحسيين تحررا من النسبى والمعقول والمتوقع والالية الزمنية . وهذا التحرر نفسه ايقاع للصحو اللانتمائى ان ( مارسيل بروسست ) كان لامنتميا فى ( البحث عن الزمن الضائع ) وكان هذا صحوه الوحيد الذى مر له من خلال المرض . وبالنسبة لفوكنر كانت الوضعية مشابهة . وثمة درب آخر أوغل فيه فوكنر كفرادى متنصل عن كل التقاليد الاجتماعية السائدة مؤكدا استجماعه لقوى عالمه الخاص كمتوحد غير ملزم بالتقيد بأية مواضع رسمية او عرفية ، هذا الدرب يبلور الجوانب اللانتمائية عند فوكنر بوضوح ( كان يمشى حافيا مثلا طويل اللحية دون أن يهتم لرأى الناس به كحفيد الكولونيل فوكنر ) .

وهذه الفردية المتألمة الشديدة الاعتزاز بنسيجها كانت فى نفس الوقت تمثل التمرد البرجوازى الصامت الذى يملك شكليا وضع الادانة . وكان ( العنف ) الذى بشكل الجو الأفضل والغالب فى روايات فوكنر هو نفس ( العنف الأمريكى المنعكس عن وضع شاذ ) عنف همنجواى سابقا وعنق ( نورمان ميلر ) حاليا ، وحيث أنتهى عنف همنجواى بنهاية تراجيدية بطولية وسلبية فى



نفس الوقت وتحول عنف ميلر الى سخط و ثورة ضد نظام  
البنّاجون والاحتكارات الامريكية ، كان في الجهة الأخرى يقف عنف  
فوكتر ضمن الحالة الاتزانبة المأزومة . وكان بالإمكان أن يكون  
العنف الفوكنري موقفا لا انتمائيا سريعا وقطعا — كهبنجواى  
المنتحر — لو لم يلجأ الى أسطورة المعاكسة الزمنية وخلق عالم  
فوضى جديد يرتكز على الماضى .

ان فوكنر استطاع ان يرسم صورة دون أن يكون فى ذلك  
كرامبو — الذى كانت لديه امكانية ارادية ضخمة باضعاف  
الحواس وخلق اتصال جديد مع العالم عن طريق آخر — ولو ان  
فوكنر كان شاعرا ! فرامبو كان يرقب عالمه عبر رؤى وأخيلة تنطلق  
فيما فوق الواقع فى حين أن فوكنر كان يكتب بلا وعى غريب أحيانا  
لحد أنه كان يقدم انطبعا وانقا عن حالة الخدر التى عاشها كحوليا  
وكما عاشها ( هكسلى ) و ( سارتر ) عن طريق المخدر ومن  
هذا نستطيع أن ندرك أن فوكنر كان تعقدا غريبا يعقد صنفة أو  
أكثر مع اللانتماء . ولكن جذوره الطبقة واحساسه التاريخى  
الموروث بطبيعة كينونته واتصالها بالأمس كان يقف أحيانا لا ليعد  
بوضع التزانى ارستقراطى بل ليفرض ذلك باستعباد .

وهنا وعند هذه الحالة وفى المنطقة المتوسطة بين الانتماء  
واللانتماء كان فوكنر يمثل الكحولى الغامض والفردى النصف الذى  
بحاول أن يفك نفسه عن سُداد الحاضر والذى اتهم بلاسادة  
والتشاؤم الكونى ، وفوكنر الذى يمثل أيضا الشهامة  
والخلق والشرف والأمل والعطف والتضحية ( نجد الماضى  
كما أوضح ذلك فوكنر نفسه ) . فوكنر الذى يمثل اللانتمى  
الحسى وفوكنر المنتمى للماضى والذى يتكلم باخلاص عن  
( البارثوريس ) . فوكنر الروائى العالمى الكبير الذى تكلم فى

(الحرم). عن (الشمالي العنين الذي اغتصب امرأة جنوبية بعرنوص ذرة ولم يتكلم عن المحرومين في أمريكا ، وعن الاسـتـفـلال والقهر ومسـخـخ الانسـان وعن الاضطهاد الذي تمارسه أمريكا ضد الشعوب . فوكنر الانساني ، وفوكنر الذي عقد في وقت ما الآمال الجسام على ( جون شتاينبك ) المعروف اليوم ! . ومن هذا المقاس ينبغى ان نفهم فوكنر كلقاء بين الاتزان واللا اتزان كشخصية تتحدث عن الماضي والعنف وتحطيم الزمن كأي نموذج شديد الفردية تجذبه حبنا الشهوة ( الجنسية والكحولية وشهوة المغامرة ) ومن طرف خفي بجذبه الشعور بالموت حيناً آخر . . . وعندما نفهم بهذا الشكل نستطيع ان ندرك الظاهرة اللا انتمايية التي كان يعيشها فوكنر . وحيث ان اللامنتهى من أعراض حضارة متدهورة كما أكد ذلك ( كولن ولسون ) فهو اذن وكمسئول عن نفسه وعن علاقاته يعطى اجوبة حقيقية لا ايس فيها فاللامنتهى كرافض للواقع المعاش بثقله ورسميته وروتينيته لا يعرض رفضه هذا بشكل اعتباطى او انفعالى بل يقدم رفضه بحمولا على جذر فلسفى ، وفى الوقت نفسه يوجد معادل موضوعى لكل ذلك بواسطة مجموعة من الاجوبة الواضحة التي لا تحتمل التبديل . وفوكنر فى رفضه الكونى الكبير وفى هروبيته غير الجبانة الى الماضى لم يقدم أبدا أبة أسلحة فعلبة للانسان من أجل تأكيد انسانيته ربما قدم أخلاقية موروثه اعترز بها هو دون أن يعلم الام تشسبر عقارب الزمن . . . وحيث بقول ( اندريه بريتون ) : ( ان رفض الحياة المعطاة سواء أكان هذا الرفض اجتماعيا أو أخلاقيا يوجه الانسان الى سلسلة من الطول الجديدة لمشكلة طبيعية ونهائية ) تتضح لدينا حقيقة كون ( فوكنر ) هامشيا مع كل ملازماته للوقائع الاجتماعية ومع عمى تجربته الانسانية فوكنر لم يكن كهيمنجواى فى بطولته المساوية ولا كنورمان ميلر فى تحدياته الرائعة ضد

العبودية الأمريكية المعاصرة لذلك فمن المحتمل أن يكون فوكنر  
شخصية باروقية تتكلم عن الروح وعن الحيوانية وتصدم كل  
ما هو قائم ولكنها في الوقت نفسه تنشد إلى عدمية جليدية . لقد  
كان على فوكنر أن يكتب رواية أو موضوعا أخيرا جديدا يعرض  
ميه نفسه بكل أمانة حتى ينال الفهم الحقيقي والإنساني بحيث  
يكون إما منمبا فعليا أو لا ، ولكن بقاءه في الدائرة الوسطى دون  
أن يمنح لنفسه الفرصة الأخيرة جعله حالة شاذة متأرجحة  
على النطاق الكوني . . ان عنف ( تشيين ) عند ( مارو ) كان  
اختيارا إنسانيا جريئا يمثل لانتمائية ثورية ممثلة ولكن  
نموذجا كهذا لم يتوفر أبدا عند ( فوكنر ) في حين أن فوكنر كان  
مؤهلا لأن يقدم صورة لـ ( نشيين ) أمريكي . والسؤال  
الذي يبرز الآن هو : هل ان البرجوازية الأمريكية الكبيرة استطاعت  
ان تمسح الكثير من المفكرين والأدباء بحيث ظلوا في فرديتهم بين  
الشك والامان لا يختصنون هذا ولا يرفضون ذاك ؟  
وهل ان فوكنر كان امكانية قابعة وراء الادانة لم تفعل شيئا  
للثسربة في حين غابت كل الشيء لنفسها ؟ أم أنه كان  
يعتبر المصير الإنساني خاضعا كما في الماضي لقوى مجهولة  
وذلك بالعودة إلى القدر كما أكد ( ماترلينك ) في ( المعبد المدفون ) ؟  
ذلك ما ينتظر منا الاجابة بكل اخلاص وإلى حين آخر .



## « كازانتزاقى »

لم أكن أعرفه ، سمعت عن ( زوربا ) وظننتها رواية بوليسية وتكلم أصدقائى عن شخص اسمه كازانتزاقى ، قالوا انه رائع مدهش ، ورأيت قصة ( زوربا ) حاولت قراءتها فلم أكلف نفسى . لقد بقبت تحت وطأة الانطباع السالف لكننى رغم كل هذا عرفت أشياء عن ( زوربا ) وشيئا عن ( كازانتزاقى ) وعبر ( زوربا ) اننقلت الى ( كازانتزاقى ) ، وعبر ( كازانتزاقى ) اطلقت الكلمة العاشره لقد انتظرت لفترة طويلة لعلى أنتهى من تجربتى الشاقة فى تفحص الوجوه .

وكانت آمالى سلسلة طويلة سريعة يتلع أولها آخرها ويظل الآخر أولا ، أمالى سارتر ، كامو ، جويس ، لوركا ، رايت ، مبنجواى ، ساروبان ، شولوخوف ، كافكا ، ولسون ، نجيب محفوظ ، وتتحرك أنصاف الوجوه بسرعة لولبية وأجد ضالتي ، قليلا هنا وقلبلا هناك ، والنتيجة التى أردتها فى نشدان من القى بنفسى عليه تبقى بعيدة المنال ، واليوم سمعت عن كازانتزاقى وعرفت الكثير على قلته ، ومن خلال صفحات قليلة أدركت أننى وأياه على موعد وكاننى أعرف الكثير عنه ، ولا غرابة فكازانتزاقى فى أذهاننا وأعماقنا وأفواهنا قبل ان نعرفه وعلى الرغم من عاديته .

قد يتكلم أحدنا بحماس عن ( المسيح ) وبنفس الوقت وبحماس أكثر عن نبتشه وقد يتكلم عن ( بوذا ) كما وبنفس الدرجة عن آخرين غيره أرادوا البطش صفة للحكمة وأرادوا اللعنة ردعا للوداعة والرافة ، ويبرز تساؤل بجبر أمن الجائز ان تكون الأمور هكذا ؟ أمن الجائز أن يتربى في هذا الذهن زرادشت نبتشه ورحمة المسيح وشريعة بوذا ونقمة هتلر ، ويعلم كل عن نفسه ويظل الفكر فريسة لذهاب متناقضة وأفكار متخاصمة ؟ هذا ما أجابت عنه حياة نيكوس كازانتزاي عبر تنقلاتها التجريبية ، التي تعزز التمثيل المتتابع لعجينة الفكر ، والصهر الحى لكل المعطيات النظرية فى حقل التجربة هذه التجربة التي تعتبر بحق اعارة متبادلة بين التأمل وملحقاته والعمل . ان نيكوس هو تفور قوى العالم المادية والروحية فى غضون سنوات البحث والتنقيب الحياتى الحار والمفعم بتفاؤلية مثيرة ، وهذا الائتلاف والاستثناس بين شتى الأفكار المتناقضة يتم خلال مراحل زمنية قد يملأ مرحلة معينة منها اتجاه نكرى واحد تنقصه قابلية الوعى المتجددة فتتغير المرحلة وتبعاً لذلك تلج الفراغ أفكار جديدة ، وتستمر هذه العملية وفى نمو الانسان المستمر ، مرحلة بملؤها المسح ، وتزول لتحل مرحلة جديدة تجد فى أجوائها عشقا واشتقاقا لنبتشه حتى اذا حلت نهاية المطاف وتحركت الكلمات ، كان فى الكلمات نفس من السوبرمان وآخر من ( لاوتسى ) ، وآخر من ( بوذا ) لتتداخل أفكار الأقدمين فى وعى المفكر الحديث ، وان تداعت فى ادراكه أفكار مفكر ما حلت أفكار أخرى وان نفضتها فهي تمنعها من ان تقع فتتحرك الصور والرموز والأخيلة وتنطلق عبر استنتاجات ملهمة تنقل الى فضاء جديد .

ان كازانتزاي كلف صامحت نوابغ العصور على اختلافهم نجاءت أفكاره أفكار الانسان تنعشه الحضارة ويسحقه

المصبر . لقد بحثت عدن يمنح نفسه للناس والسلام فتكلم عن ( الاخوة ) ، وعنى بذلك أكثر من يونانيته وتكلم عن ( الأعداء ) واضعا يده على سر نمزق المجتمعات وتناحر الاشقاء لقد وجدته ( كازنتزاكى ) الرجل الذى درب قلمه بين الناس والصخر والجوع والحقائق ، فاصبح هو الحقيقة لا الأسطورة حيث نبت أرجلها بيننا .

وعند ( كازنتزاكى ) شددت ذهنى حقيقتان ، الأولى حيث كان الكاتب الحياة ، الحياة بطولها وعرضها بشمسها وفيثها ، بظهيرتها وليلها ، شسفتته كل الأفكار فارتوى منها ، وحمل فكره مالا يطاق ، أفكار الفلاسفة وتراجم الكتاب وتجارب الرواد ، والحقيقة الثانية ، ما الذى يفعله أولئك الذين جبلوا على حب الحياة فمنحوا الناس عصارة فكرهم ودمهم وأعصابهم ؟ ششارك كازنتزاكى فى السلطة وأحس بنفسه حائرا اما أن بخون ما آمن به بالأهس ، أو أنه يجب ان يعطى لأفكاره رأس مال فعليا فظل الانسان فى عقله وقلبه واجتر مع مبادئه العجز الذى قوض وجدانه ، فتخلى عن الوزارة ، وكمن يخفق فى شىء عليه ان يتوارى فهرب بعدا عن بلده واخوته .

لقد كانت نتاجات كازانتزاكى بحرارة مسـتقبليتها تذيب صقيع حاضـر بلاده ، ولكنه الذويان المحدود الذى لا يخرج عن حدود الكلمة والروح المنصتة . وتظل الاسئلة التى تدور فى أذهاننا صدى لاسئلة كازنتزاكى التى لم تجد بعد الجواب ، أو ليس المفروض أن يكون كل الناس أرومة واحدة أمام القدر والطبيعة ؟ ما الذى يقف وراء الوحشية وحب الالتهام الضارى عند البعض ، انهم بزرددون الاحياء والأموال وبالغالى أنفسهم ترى لم كل هذا ؟ والأمانى فى خلق عالم بلا بغضاء ولا يأس ولا أنبن عالم لا يحتاج الى غد لأن بومه هو الغد ومنتهى الطموح .

وهذا الموت الذى يختطف الانسان دون امهال هل من شىء  
يقول له : قف ؟ والصمود بحثا عن الأمل ؟ يضيع الأمل وينهاد ،  
واذا بكل شىء يباب مقفر وسراب وضياع ، ويظل الانسان هو  
الانسان ، معدة تبحث عن زاد ولسان بنطق وقبر لتسجيل المصير  
نتيجة محزنة بلاشك والمرء يلوك تفاهته ويخدع نفسه ظنا بأن العيدان  
عيدان عطر وبخور ، ولا بد لباناروس أن يموت وتظل كلماته فى الود  
والاخاء والمحبة والخير والسلام ، مطفأة وان توهجت لدى  
قائلها ولدينا ، لكنها حراشف حيوان بحرى وحشى فياناروس ابن  
الحياة والحياة حكمت على الانسان ان تظل قاسية شاقة غادرة ،  
ان الم كازنتراكي ليس كالم الآخرين ، انه ألم الكبار الذين لا يضيرهم  
ان يريقوا دمهم ليحيا البشر لكنما البشر يموتون وكازنتراكي  
أيضا يموت ونظل نحن ، نرتق الرغبة بالكلمة ونسد الجوع بالفورة  
اللافية ، ونشحن الأعماق بدفء الحلم والفكر والخيال وبطل التاريخ  
قبرا أخرس تباعدت ساحته وشح صدقه وعظمت جنونيته وتعاضم  
ابتلاعه ، فابتلع كازنتراكي ، وظلت ( كربت ) وتوارث البطاركة  
اللعة ، لقد قدم لنا التجربة الفريدة اعطانا اياها كازنتراكي كما  
أعطى قلبه لبلاده ، ترى ما الذى أعطته الانسانية لكازنتراكي ؟!  
أبدا لا شىء ، أبدا لا شىء فثمة شقاء وثمة سحب ترف لنا جوعا  
جديدا وشيئا أكثر من جوع !



## ارتجاج القيم عند (( البيوت ))

عندما لا تجد جذور الأديب متنفسا لها في الصعيد الواقعي فانها تعيش ارتجاجا حادا يكسبها غموضا ورمزية وانسلاخا ذاتيا متميزا . ان هذه الجذور تضيق الخناق عليها خيبة أملها فيما اذا رأت التاريخ مجرد من حسابه ابوة تلك الجذور وماهيتها ليحل نمط نظامي جديد في أعماقه تنفتق الطبيعة القديمة وتثبت بذور جديدة مخالفة .

والبيوت علم بارز في ميدان الشعر والنقد الأدبي والعطاء المسرحي ولكونه هكذا فلا بد ان يحظى بأكبر نصيب وقدر في مجالى النقد والمناقشة . والنقد الأدبي في الحقيقة تجسم ونال أهمية كبرى في العصر الحديث فلم يعد مجرد وسيط للايضاح والتباين والتعديل فحسب ، بل علقت على النقد آمال كثيرة ، فالناقد يعطى باستمرار معانى جديدة ضافية تتولد بحكم المناقشة والجدلية من المعانى التى يعلنها النتاج الأدبي الجدير بالنقد والانتقاد . لذا فمهمة الناقد تكاد تتناول في شمولية وتأريخية تتمرد على حدود ( الموضوع ) ومساحته الزمنية . لذا يجد الناقد نفسه عاجزا ان لم يمارس وظيفته بمنهجية ذات ترابط موحد واستقراء كلى منظم ، والبيوت من النقاد المنهجيين الكبار فلا عجب ان تكون نقداًه بارعة ورائعة وعلى العموم فان مجموعة مقالات ( الغابة المقدسة )

و ( نفع الشر ونفع النقد ) و ( فى تكريم جون دريدان ) و ( ملاحظات نحو تعريف الثقافة ) و مجموعة ما نشره فى نشرته الدورية ( المعيار ) علاوة على ما يضاف اليها من مقالات اخرى كثيرة ، هى بحق مظاهر لخصوية فكرية خارقة ، والسؤال هنا ، هو هل ان اليوت امد تاريخ الادب برسوخية حية مساهمة ، ام انه كان رائعا عند حدود معطياته فحسب ؟ هنا لايسعنا فى الاجابة عن ذلك السؤال الا تأكيد الشيء الآخر ، والسبب هو ان اليوت مخلوق برجوازي النشأة ، وروابطه العائلية جاءت تسلسلا لعائلة كبيرة ، متمذبة بأرستقراطية نقشت شعارها وتفكيرها وتطلعاتها على تفكير اليوت ، ومنذ ان لعبت القوى الاجتماعية العاملة دورها فى بناء تكوينات اجتماعية جديدة ، ومنذ ان انتقلت الافكار الطوبائية الحاملة الى دور جديد هو دور العمل الجدى التجريبي من اجل الغاء التفاوتات اللاحقة بين الانسان وأخيه الانسان فان أرستقراطية انتقلت أيضا من دورها الأول دور التسلط والتمتد الى دور جديد تفرقت فيه نحت أقدامها الأرض فتزعزعت راقصة على كف عفريت ، وبدلا من ان يتلاءم اليوت شأنه شأن المثقفين الكبار عبر تخذ مستمر عن جذور لطبيعة مخطوءة فانه بقى فى الميدان مؤكدا بكل حمية منطوقا منهارا كسيحا ، يلزم على الارستقراطية ان تمارس دورا متميزا أو ضروريا ، وهنا تكمن نقطة جوهرية حولت المنهجية الإليوتية والتخريجات النقدية الى صيحة فى خواء لم يردد صداها إلا إخواء الشسبه لتتلاشى هاربة أمام أناشيد الإنسبان فى الغد والعمل والأمل ! لقد تحول اليوت أو فلنقل انه حول نفسه الى جسد لاتزال روحه تعانق العصر الوسيط ، انه الارتداد الروحي الذى عززه الاتجاه الدينى المتجهس عند اليوت على اثر انضمامه الى الكاثوليكين فى كنيسة إنجلترا عام ١٩٢٧ ، لقد كانت المسيحية لا تجد فضاضة فى تمجيد فترتها الذهبية فى أوروبا وان أدرك مثقفوها ان تلك الفترة التى يقصدها هى فترة صلب العلم

والحضارة وتمريق المسيحية آنذاك على بدبها وببيديها ،  
وما كان ليوجد تلك المرحلة الا أولئك الذين أرادوا ان يتوارثوا  
سلطنتهم الكنسية وارشراطبتهم التي تسترت الكنيسة  
عليها بعض الوقت ، وأصابهم الخذلان فان التاريخ لن يرجع  
القهرى أبدا .

ان العبقرية تتحول هنا الى لوبة وتلوث مادام حاملها متواطئا  
روحيا مع بائد منهار وقديم مفعج ، وهذا هو وحده الذى جعل من  
اليوت عدوا للمدنية والحضارة فكان العصر الحديث هو عصر  
خراب الانسان ، فعلا ان الخراب الذى نعابه اليوت الانسان هو  
الخراب المتوارث الذى خلفه لنا الآباء الذين لازال يغازل رفاتهم .

ان (العصر) و (الحياة) مسميات تحمل معناها عبر الانسان ،  
عبر (وعى) الانسان ، انها بدون هذا الوعى والادراك تظل  
أشياء سلبية أشياء اللاشيئية ، وما ذنب الانسان ؟ ذنبه  
انه مازال فى مجتمعه مصاصو دماء وشانقو قيم ومزورو حقائق ،  
لذا فان (الأرض الخراب) التى يقال انها كانت تزيد على ثمانمائة  
بيت ، وضعها اليوت الشاعر الخاضع لأزمة العجز  
والانسحاق والجذب واللاجدوى وكانت قصيدة رائعة  
اكتسبت ديومتها بتوضيحها للانسان الأوربى انسان العصر  
البرجوازى ، تنخره ديدان الخور والنهزيمة والاستسلام وفات اليوت  
ان ذلك ليس الا استسلام (الانسان المرتد) وضعفه فظلت يتيمة  
تائهة ، فتاه دعائها فى فلاة الأسى والجزع والنحيب ! ولما كان  
اليوت يعيش بناجاه مستمرة ملحة لقديم انتهى ويعلم استحالة  
عودته ، فهو اذن لابد ان يحيا عبر مشاعر عجيبة غريبة قلقة  
مهووسة تمزق من حين لحين كل منهجية وعطاء فلسفى أو  
درامى أو شعري ، وهنا لابد ان تؤثر تلك النفسية فى  
موضوعه وجسم الفنتاج الاليوتى الذى يمتص من ضرع  
أديولوجية ضسائعة نادبة متوعكة . فظهر انهم الجلى

بموضوعه ( التعبير غير المباشر ) ، فكانت الرموز والأسطورة  
والملاح السريعة والرؤى ، وكل تلك جاءت نفاكا في المنطق  
وتقافزا في المشاعر وخللا ذهنيا ولدته الحربان الكونيتان الأولى  
والثانية ، وهذا ما وقع به اليوت صريعا فأصبح الشعر  
محددا بوظيفة هي ( الهروب من المشاعر ) ، وما الهروب هذا  
الا توكيد لازدواجية بئسنة ، فالهروب نفسه والذي يتم  
حسب رأى اليوت عبر ( المعادل الموضوعى ) ( القصيدة )  
هو بحد ذاته ( حس ) و ( شعور ) نم في يقظة تامة للحواس  
نستطيع تسميتها لكونها فريدة من نوعها ( يقظة الانذار )  
ان الهروب من المشاعر هو ابقاء للمشاعر نفسها في  
مكانها ، أى في حس الجسد الانسانى فالى أين يتم الهروب اذن ؟  
انه مجرد هروب منطقى لأن الكلمات وحدها التى تهرب من الفم  
الانسانى دون أن تعود ، لذا فالهروب من المشاعر ليس الا  
كوجبتو غامض برر غموضه ارتجاج القيم عند الميوت نتيجة  
لانفصال تلك القيم عن مرحلتها مرحلة ظفر الانسان تحت رابة  
العلم والارادة الجماعية .

ان القرن التاسع عشر قرن التحركات العظيمة الخلاقة بدا  
مى عين اليوت قرن الانحطاط والتأخر والتدهور ، وقد دخل فى  
حسبانه ان الثقافة تدهورت فى بريطانيا بعد وفاة الملكة  
— آن — وهذا الرأى يحمل فى طياته أعظم الأهمية بالنسبة  
لبيوريتانى أمريكى غزت سمعته انجلترا .

ان ( الأثباء الجميلة الدراماتبكية الأخاذة فى اليوت هي صوره  
المتحدرة وقوة الرموز ، والشعور الحسى الشديد بالتفكير  
العميق ، العنيفة الذى بعد صعبا جدا لأنه مدعاة الى المرض ،  
ومن هنا قيل عنه انه شاعر مفكر لا قلب لهكما أوضح ( ف . س .  
برتشيسيت ) ، كلها جعلت من اليوت شهيدا لتبينه أشياء

جديدة طريفة ، ولكنها مع ذلك شددت اليوت شدا وثيقا  
— كان يكون مميتا — الى عجلة عصر غربت عليه الشمس .  
لقد كانت المعطيات الاليوتية ذاتية صرفة ولبدة جماح الالم الذى  
امتك ناهية نفسه بدون توان ، ولكنه مع ذلك وبحكم خضوعه  
لتناقضات العصر الذى تعلق اعجابا به ، اضحى ساحة لصراع  
روحى مربر ، الا وهو بين الذات المثالة المتمردة المسفة حينا  
والمبدعة حينا ، وبين الانضواء الذى تبلور فى عشق دينى  
منفعل واعجابه بالجماعية والارث ورابطة الدم ، لذا فان الاليوتية  
تأثرت بالارتجاج النفسى والخض المطرد فأصبحت معرضة  
وباستمرار الى خطر التناقض المكشوف ، انه فى هجومه  
الشديد على ( الذاتية ) و ( الرومانسية ) كأطروحة شاعرية  
محلقة للذات ، انما هو بحد ذاته معزز للكلاسيكية ، ومع ذلك  
فان الابتداع الرومانتيكى قد اغتنى بنتائج اليوت ذى اليماءات  
الساحرة واللحاح المثيرة .

وهو كذلك اراد التعبير عن سخطه على الحضارة والعصر  
الحديث بانتقال مكشوف من حبه وشغفه بالسخرية والفكاهة الى  
نعى الانسان بنشيج شعري يحوى فصولا من تراجيديا حياتية سلبت  
لب اليوت وشغافه . .

ان ( الرباعيات الأربع ) قدمت نتاجا خلايا ، لكنه لم يزود  
جمهور القراء بمزيد من التناول والبهجة والانشراح بل كانت  
الرباعيات قد نقلت التأمل الى الجانب الآخر من الحياة جانب اليأس  
والعظام والجماجم والخطيئة ، لقد صور اليوت الانسان  
وكأنه انتهى ، وهنا تكمن أخطر مظاهر التفكير وأكثرها ادعاء أو  
تفاهة ، والتفعا مزيفا بغطاء الفلسفة ، وهى النسبية التى  
تحتكم الى نفسها لتمنع نفسها حق الاطلاع والتعبير عن  
الإنسان على مدى الاجيال والتاريخ ، ان اليوت وكسواه من

مثقفي العصر البرجوازي المتحطم ، تصوروا ان الانسان قد انتهى وهذا في رأيهم متأت من ( الأزمة ) التي استحكمت قيودها خانقة الدماغ الانساني . ان اليوت رأى بأم عينيه ( التآزم ) و ( فقدان الحرية ) و ( الدمار الاخلاقي ) فكان الاستغراب عجيبا ولم يجد لذلك تفسيرا واضحا ، ولتفسير أوضح من الواضح ! لماذا ؟ لأن اليوت لم يدخل في حسابيه ( وتلك جريمة كبرى ) ان ينظر مخطئا صنمه الأعلى ( الارستقراطية والصفوة والفئة العليا المالكة ) ، انه اتهم البشرية والتاريخ والحضارة ونفسه والوجود ، ولم يفكر ببعض اتهام اللواقنين وراء المأساة والفجيرة والاسى ان الكلاب الجهنمية ان ( سربروس ) وجلوزة الدنيا ذوى الاثم والمعصية والفسق والدناءة هم السبب هذا هو الأمر !

ياحبذا لو أشرق بعض وميض في نتاج اليوت ، فيه ايمان بغد وسعادة وربيع دائم لربما كان في ذلك بعض دفاع عن اليوت ، ولكن اليوت حاول باستمرار أن يبعد نفسه عن الناس وقضايا الناس ، بل وبالغ حتى كاد أن يعتبر الشاعر جحيما ولعنة يجب الفرار منها ضمن مشاعر سوداء يدعمها تفكير أخرق متحذلق ، أو ضمن غيبوبة أو تفجير شعري لا واع .

وأحيانا تتردد بغايم البوتبة داعية للوحدة الاوربية وحدة الثقافة والمجتمع والالتحام المصبرى ، علاوة على دعوات أخرى للالتقاء وهذه الدعوات ذات مدى بعيد الاثر بالنسبة لمفكر كبير فذ مثل اليوت ، والرغبة بالتوحيد عند المجموعات البشرية شعار يميز المثقفين المهتمين بمشكلة الانسان كائنسان على مستوى أوسع ولكن هذا التوحيد عند اليوت يتم تحت توجيه وإدارة وقيادة، وتحت بابوية كبوليكية هزمتها الموجات السياسية ، وتحت صفوة مستغلة منتفخة متورمة .

وهذا الشعور الداعى الى التوحيد متى اتخذ المكان المصطفى  
فى فكر اليوت ، انه جاء رد فعل للتمزق الذى استعر أواره وأجج  
التناحر بين أجزاء أوربا ، كانت دعوات التوحيد معمولا بها رسميا  
طريق ( الكارتيلات ) — والترستات — والمحاور والاحلاف ومناطق  
النفوذ ، ولكنها اليوم وغدا ومنذ ان ابتدأت الحرب العالمية الثانية ،  
صارت تعنى الفرقة والاصطدام والتناحر ، لقد تمزق المجتمع  
الاوروبى ولم تمزقه الا القوى السياسية المتمثلة بأمر سيدها الذينوى  
صاحب الجاه والسيطرة والاحتكار والرساميل !

وهل من حل لهذا التمزق ؟ طبعا والجواب أسهل بكثير من  
عرضه ولكنه جواب غير مقبول عند اليوت ، لانه مرهون بزوال  
سلطة الاستغلاليين أعداء الانسان من كل صنف وشكل ، ترى أين  
فى تفكير اليوت بشائر بهذا الزوال ؟!

حقا ان اليوت ناقد كبير أسهم بشكل خطير فى حقل النقد  
الأدبى الحديث ، وشاعر كبير أثر على الشعر العالمى مقيما لنفسه  
مدرسة من طراز حديث ، ومسرحى كبير عالج الكثير من المسائل  
والأمور ، لكن الذى يؤخذ عليه كثيرا ارتجاج نى قيمه ومفاهيمه لم  
يكن سببه الا التنصل من العصر الحديث والاتسلاخ الذاتى المحكم  
الذى جعل من اليوت نسيجا وحده !

\* \* \*

## الفهرس

٣	المقدمة : لماذا الشعر ؟
١٥	القسم الأول
١٧	عندما يتدبء الشعر
٢٩	الشعر والزمن والموسيقى
٣٩	الشعر والحدس
٥١	الشعر والرقص
٥٥	الشعر والمخدر
٥٩	الشعر والجذور
٦٥	الشعر كضرورة
٧٧	غربة الشاعر
٨٧	اخلاقية الشاعر
٩٣	انتماء الشاعر
١٠١	عن أرسقراطية الشعر الحر



١١٣	.	.	.	.	.	العوامل فى تزييف الشعر الحديث
١٢٣	.	.	.	.	.	حول قصائد عراقية منتخبة
١٤١	.	.	.	.	.	تأملات عند أسوار عكا
١٥٥	.	.	.	.	.	سلاطين العجم
١٦٧	.	.	.	.	.	الشاعر والنورة
١٧٥	.	.	.	.	.	القسم الثانى
١٧٧	.	.	.	.	.	لن يكتب الاديب ؟
١٨٣	.	.	.	.	.	أخلاقية الروائى
١٨٩	.	.	.	.	.	نظرات فى الأدب الوجودى
١٩٧	.	.	.	.	.	هل ان التوزع أمر طبيعى؟
٢٠٣	.	.	.	.	.	القسم الثالث
٢٠٥	.	.	.	.	.	البطل فى رواية ( الشك )
٢٢١	.	.	.	.	.	انتمائة كولن ولسن
٢٣٣	.	.	.	.	.	التفرد والاعتراف عند اندريه جيد
٢٤٥	.	.	.	.	.	فوكنر
٢٥١	.	.	.	.	.	كازنتزاكى
٢٥٥	.	.	.	.	.	ارتجاج القيم عند اليوت

رقم الايداع ١٩٩٥/٥.٦٣

---

الترقيم الدولى 7 — 9889 — 01 — 977 I.S.B.N.

---

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



ينطلق مؤلف الكتاب من منظور تكاملي فيتخذ الحياة بما فيها من قيم وجمال وكونيات وسيلة إلى النظر في الإبداع بأنواعه، فلا ينحاز إلى نوع ضد آخر.. فكما أن الكون يسع الإنسان، والباز، والصقر، والحمام، .. فهو أيضا يدخل إلى عالم الكلمة باحثا عن النغم في رهافة الإيقاع، وعن الموضوع في صدق المضمون، وإنسانيته، وعن الإنسان محور الفن كله في تساميه وتوحشه.. ولقد دارت موضوعات الكتاب حول هذا الإنسان في مداخله وإبداعاته وأخلاقياته وفلسفاته اليومية والفكرية.. بما يشي بحب متأجج له.